

T
140A

الترجمة عن الفرنسية لأمسح المصري
من ١٩٠٠ الى ١٩٢٠

اعداد
طريف بـزى

رسالة مقدمة الى الدائرة العربية فسي
الجامعة الاميركية ببيروت للحصول
على درجة الماجستير في الآداب .

ايلول ١٩٧٠

T
140A

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

Thesis Title:

"TRANSLATION FROM FRENCH FOR THE EGYPTIAN
THEATRE 1900-1920

الترجمة عن الفرنسية للمسرح المصري من
1920 - 1900
by

TARIF ALI BAZZI

(Name of Student)



Approved:

Professor M. Najm

M. Najm

Advisor

Professor N. Naimy

N. Naimy

Member of Committee

S. Bushra

Member of Committee

Professor S. Bushra

M. A. Ghul

Member of Committee

Professor M. Ghul

Date of Thesis Presentation: September 28, 1970

March 8, 1969

NOTICE TO GRADUATE STUDENTS

The Board of Graduate Studies in its meeting on November 1, 1968, decided that all graduate students must include the following " Thesis Release Form " to appear on a seperate page of each thesis:

" THESIS RELEASE FORM "
American University of Beirut

I, Tarif Ali Bazzi :



authorize the American University of Beirut
to supply copies of my thesis to libraries or
individuals upon request.



do not authorize the American University of
Beirut to supply copies of my thesis to
libraries or individuals.

Tarif Bazzi
Signature

October 9, 1970 "
Date

Emile Rubeiz
Emile Rubeiz
Assistant Registrar

فهرس المحتويات

١

مقدمة البحث

٨

تمهيد :

- اولا : الاتجاهات السائدة في المسرح الفرنسي بين الربع
الاول من القرن التاسع عشر والربع الاول من القرن العشرين .
- (١) الاتجاه الميلودرامي
 - (٢) الاتجاه الرومنطيقى
 - (٣) الاتجاه الواقعى
 - (٤) الاتجاه الرمضى
 - (٥) مسرح " البولفار "
 - (٦) جاك كوبرو " الفيو كولومبييه "

ثانيا : الاتجاهات السائدة في المسرح المصى بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠

- (١) المسرح الثنائى :
 - أ - جوق اسكندر فرج
 - ب - جوق الشيخ سلامة حجازى
 - ج - جوق عكاشة
 - د - جوق منيرة المديسة
- (٢) المسرح الكوميدى والفودنيلى
- (٣) المسرح التراجييدى والدرامى :
 - أ - جوق جون ابيض
 - ب - جوق عبد الرحمن رشدى

القسم الاول : الاتجاهات السائدة في حركة الترجمة عن الفرنسية

٢٧

بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ .

- الفصل الاول : الاتجاه الرومنطيقى
- الفصل الثانى : الاتجاه الواقعى
- الفصل الثالث : الميلودراما

الفصل الرابع : الكوميديا والفود فيسل
الفصل الخامس : الأوسرا

القسم الثاني : مستوى الترجمة بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ ٧٤

- (١) "لويس الحادي عشر"
- (٢) "مضحك الملك"
- (٣) "ماري تيودور"
- (٤) "البحر الهائل"
- (٥) "مطامع النساء"
- (٦) "العذراء المفتونة"
- (٧) "الشرف الياباني"
- (٨) "توسكا"
- (٩) "حلاق أشبيلية"
- (١٠) "الافريقية"

خاتمة البحث ١٢٠

ملحق بأسماء المسرحيات المترجمة أو المقتبسة عن الفرنسية
مصادر البحث ومراجعته

مقدمة البحث

كان الدكتور محمد يوسف نجم قد جمع على بطاقات خاصة أسماء معظم المسرحيات التي ترجمت ، أو اقتبست ، عن الفرنسية في مصر بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . ويتضمن قسم من هذه البطاقات اسم المسرحية بالعربية ، وما يقابله في الأصل الفرنسي ، واسم المترجم ، واسم المؤلف ، والتاريخ الذي مثلت فيه المسرحية ، وذكر المسرح الذي قدمت عليه . والبطاقات التي تحوى هذه المعلومات جميعا قليلة جدا . أما البطاقات الباقية فتشمل جزءا من هذه المعلومات ، وكثيرا ما لم يكن فيها إشارة الى الأصل الفرنسي ، وبعضها ليس فيه سوى اسم المسرحية بالعربية .

من هذه البطاقات كان منطلقى في هذا البحث ، وكان على قبل ان اضلوا خطوة فيه ان أرد المسرحيات المترجمة - جهد المستطاع - الى اصولها الفرنسية ، ومن ثم انتقل الى دراسة هذه المسرحيات من حيث اهميتها بالنسبة للجمهور المصرى ، ثم أعمد الى مقارنتها الى اصولها الفرنسية للنظر في مستوى الترجمة في تلك الحقبة من الزمن .

غير ان صعوبات عديدة اعترضتني في هذا السبيل . فكثير من هذه المسرحيات ، لا نعرف سوى اسمائها بالعربية ، وردت هذه المسرحيات الى اصولها أمر بادی الصعوبة ، لأن المترجمين كثيرا ما كانوا يتصرفون في ترجمة عناوين المسرحيات التي يترجمونها كي يجعلوها ملائمة لذوق الجمهور الذى يقدّمونها له . وبعض هذه المسرحيات لا نعرف سوى اسمائها بالعربية واسماء مؤلفيها . ولا يخلوا الأمر هنا ايضا من الصعوبة ، ألا ان معرفة اسم المؤلف كانت تسبب احيانا في ان تثقل ضؤا على معرفة اصل المسرحية

الفرنسي ، بخاصة حين تكون ترجمة العنوان بالعربية دقيقة ، غير متصرف فيها . وقد
عولت في رد تلك الترجمات الى اصولها الفرنسية على كتب المسرح العامة وعلى كتب
التراجم التي فيها تعداد لآثار المؤلفين . كذلك كان للاستاذ فتوح نشاءي فضل
كبير في مساعدتي على رد عدد من هذه المسرحيات الى اصولها . غير ان تلك
البطاقات وتلك الكتب ، وبجهود الاستاذ نشاطي لم تسعف دائما . وتعدر علي ان
أرد عددا من هذه المسرحيات الى اصولها الفرنسية . وسيرد ذكر هذه المسرحيات
جميعا في الفهرس الذي أنرد لها في نهاية البحث .

ولا تقتصر مشكلات البحث على رد الترجمات الى اصولها ، فمن المشكلات الاخرى
التي صادفتها قلة النصوص المسرحية المتبقية من تلك الفترة . ذلك ان قسما كبيرا من
هذه الترجمات قد ضاع لأن المترجمين كانوا يقدّمونها الى الاجواق لتمثل دون ان
يعنوا بعد ذلك بطباعتها ، اذ ان المسرحية في ذلك الوقت لم تكن لونا من ألوان
الادب المقرؤ ،^(١) فبقي قسم كبير من هذه المسرحيات مخطوطة ، حفظ بعضها وضاع
بعضه الآخر . ولقد حصلت على قسم من هذه المخطوطات من مكتبة الدكتور محمد يوسف
نجم الناصفة ، واضطرت الى ان اذهب الى مصر مرتين لأطلع على قسم آخر منها في
مكتبة متحف المسرح . وبقي قسم اخر لم يتسن لي ان اعثر عليه .

أما الاصول الفرنسية فقد كانت الصعوبة التي صادفتها في الحصول عليها
توازي تلك التي صادفتها في الحصول على الترجمات المخطوطة ، على الرغم من أن
هذه الاصول مطبوعة جميعا . ذلك أن معظمها قد طبع في فترة تراج بين الربع

(١) المسرحية في الادب العربي ص ١٩٧

الآخر من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين . وبدوان الناشرين في فرنسا لم يحيدوا طابعها ، باستثناء ما كان منها مشهورا . ولقد عثرت على قسم من هذه الاصول في مكتبة الجامعة الأميركية في بيروت ، وعلى قسم آخر في مدرسة الآداب العليا ، وعلى قسم ثالث في مكتبة الدكتور نجم الخاصة ، وعلى قسم أخير في مكتبة الاستاذ نتج نشاطي الخاصة . ولم اعثر في مكتبة متحف المسرح المصري على أى من هذه الاصول .

وقد بنيت هذا البحث على تلك المسرحيات التي استطعت ان احصل عليها ، فقسمته الى قسمين ، حاولت في أولهما ان انظر في الاسباب التي حدث المترجمين الى نقل تلك المسرحيات بعينها الى العربية ، مستعينا على ذلك بنصوص المسرحيات التي لدى ، وبالنقد الذى كتب عن هذه المسرحيات حيث تيسر ذلك ، ومكفيا بالرجوع الى ما اطلعت عليه من نقد مكتوب حول بعض المسرحيات ، حيث تعذر الحصول على نصوصها الاصلية أو الترجمة . وقد وجدت مادة هذا النقد في كتب المسرح العامة ، أو في الصحف المصرية التي كانت تصدر بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . والحق أن قسما كبيرا من النقد الذى كتب عن المسرحيات في تلك الصحف ليس ذا قيمة نقدية كبيرة ، إلا انه يعكس نظرة فئة من الجمهور الى المسرحيات التي كانت تمثل آنذاك . من هنا فإن تحليل هذه المسرحيات من الوجهة الفنية تحليلا وافيا لا يدخل في هذا البحث . ولقد تبين لي ان ذوق الجمهور كان ابرز عامل يحدد طبيعة المسرحيات التي تترجم الى العربية أو تنتشر . ويشير محمد تيمور الى أثر الجمهور بقوله

؛ "لقد لمسنا الداء بيدنا وعرفنا ان منشأه الوحيد هو الجمهور والجمهور لا يقبل الا على الروايات اللاتنية فالجمهور في يد الاجواق اللاتنية ومن طريق هذه الاجواق يسهل علينا ان نتوده ونسير معه الى الفن اى انه من واجبنا ان نطالب مديري الاجواق اللاتنية ان يبدلوا في رواياتهم قليلا الى ان يسلوا تدريجيا الى الفن". (١)

من هنا كان المترجمون يتصرفون في الترميمات ليراعوا ذوق الجمهور المصري ، ويبدوان هذا الجمهور كان يارب للفن ، فحدا ذلك المترجمين الى ادخال مقاطع غنائية في كثير من المسرحيات المترجمة حتى حين كان الاصل غاليا منها . وفي هذا يقول احد النقاد : " . . . وان صوت الشيخ سلامة كان القوة المغناطيسية التي جذبت الجمهور الى مسارح التمثيل . وابد من هذا اننا نرى الآن اكبر البجوات التمثيلية في مصر تمر من انتحاب الروايات القيمة من الاوبرا والتراجيديد وتنحو نحو فرق التمثيل الهزلي من انتقاء روايات تلحينية لا معنى لها ولا فائدة ادبية فيها ، وكل ما فيها ان واضعها حاولوا اضحاك الجمهور الساذج الذي يارب لاقل شي ، ويصفق للاشيء وحببة اصحاب تلك البجوات في انتحائهم هذا النحو من التمثيل الساقط ان الجمهور يقبل عليه وينأى عن شهود التمثيل الراقي ، وهي حبة واهية لان الذين يتحدون الى مسارح التمثيل الهزلي لا يرغبون في شهود التمثيل ، لانهم ينظرون اليها نظراهم الى الملاهي . . . " (٢) .

(١) حياتنا التمثيلية ص ٤٣ — ٤٤

(٢) المنبر ١١ اغسطس ١٩١٨

كذلك كان الناحية الاخلاقية شأن كبير لدى الجمهور المصري الذي كان يطلب
في المسرحية دروسا وعظات . وقد اشار كثير من النقاد الى هذا الامر فقال احدهم
مثلا : " اننا نعدّ التمثيل في بلادنا وسيلة من وسائل العمل النافع لهذه الامة
الناشئة في طورها الجديد ونعتبر الروايات الاخلاقية التي تمثّل على مسرحنا درسا
من دروس الاخلاق التي تلقى على الامم والشعوب (١) .

ويبدو أنه كان الناحية الوطنية ايضا أثر فعال في اقبال الجمهور المصري على
مشاهدة المسرحيات . ففي كلام على تمثيل مسرحية " قيصر وكليوباترا " جاء ما يلي
لبرنارد شو : " انقسم الجمهور الى فريقين فريق رأى ان هذه الرواية لا شأن لها اصلا ولا تستحق
الحماية التي بذلت في تحريمها وتمثيلها وفريق رأى أنّ فيها درسا وانيا مؤداه انه
اذا انقسم اهل البلاد تمكن الاجنبي من الدخول بينهم كما فعل قيصر في دخوله مصر
بعد اختلاف كليوباترة واخيها بطليموس وتنازعهما الملك " . (٢)

ويقول م ١٠٠ حافظ في كلام له على المسرحية نفسها : " اني مصرى صميم محجب
بمخزى هذه الرواية الوعظية التي تحمّنا على الوثام والاتحاد ولولم نشر الى ذلك بسريح
المنارة الا ان ذلك هو النتيجة المنتظرة من تمثيل رواية تتضمن عقبي انتسام امة على
بعضها عقبي التخاذل والاختلاف " . (٣) ومما يملنا على الاعتقاد بانه كان الناحية
الوطنية أثر كبير في توجيه الترجمة في تلك الفترة ، ان كثيرا من المسرحيات التي بنيت

(١) المحروسة ٢ مايو ١٩١٦

(٢) المحروسة ١٤ ابريل ١٩١٤

(٣) المؤيد ١٤ ابريل ١٩١٤

لدينا تحث على حب الوطن والتضحية في سبيله .

يضاف الى هذه العناصر جميعا ان الجمهور المصري كان يطلب ان تكون المسرحية المترجمة علاقة بتاريخه وحياته وعاداته . ومما قيل في هذا الشأن : "فإن مما يقتل فن التمثيل ان تفسد الاجواق لضيق ماليتها ولعدم ربحها ان تنشر على شراء الروايات المسرحية بمشرين أو بثلاثين جنيها بدلا من تخصيص مبالغ كافية للمؤلفين ليخصصوا جزءا عظيما من أوقاتهم لتأليف الروايات التي ترضي الجمهور ويدرس فيها تاريخه وعاداته وأخلاقه قديما وحديثا" . (١)

تلك هي ابرز الخصائص التي كان الجمهور المصري ينشد لها في المسرحيات ويمكن تلخيصها على النحو التالي :

- (١) ان تكون المسرحية مسلية فيها غناء وطرب
- (٢) ان تتضمن هدفا اخلاقيا
- (٣) ان تعبر عن قيم وطنية قومية
- (٤) ان تسكر تاريخ مصر الماضي أو العاضر ، وان يكون لموضوعها علاقة بالمجتمع المصري والعادات المصرية .

على هذا الضوء حاولت ان ادرس المسرحيات في القسم الاول من البحث بعد ان أدركتها في اتجاهات خمسة هي : الاتجاه الرومنطقي والاتجاه الواقعي والميلودراما والكوميديا والفودفيل ، والابراج .

(١) المحرسة ١ فبراير ١٩١٤

أما القسم الثاني من البحث فمحاولة لا ستغلأ من خصائص الترجمة في مصريين

١١٠٠ و ١١٢٠ من خلال دراسة عشر مسرحيات تمثل الاتجاهات التي وردت في

القسم الأول. بينما سوف أمّدد للذين التسمين بتكلم موجز على المسرح الفرنسي من

أوائل القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين ، وعلى المسرح المصري من

١١٠٠ إلى ١١٢٠ .

الدموع. أما أسلوب الميلودراما، فينبغي أن يكون جزلاً، وأن يتضمن حكماً أخلاقية يؤتى بها عن طريق الحوار، وأن يكون حافلاً بالنموت. (١) وأما فصول الميلودراما، فينبغي أن تكون ثلاثة، يتناول أولها الحب، وثانيها البؤس والشقاء، وثالثها انتصار الخير على الشر، والفصيلة على الرذيلة. يضاف إلى ذلك أن مشاهد القتال والعنف من خصائص الميلودراما المميزة. كذلك فإن الموسيقى تقوم فيها بدور كبير لأنها تقوى الإحساس بالتي تثيرها الأحداث المسرحية في الجمهور. (٢) وتكثر في الميلودرامات أيضاً الاستعانة بالصدقة، والمبالغات، والمناجيات، والأحداث المفتعلة. (٣) من هنا كانت الميلودراما تجمع عدداً كبيراً من المتناقضات، وتهدف إلى غاية أخلاقية في المقام الأول.

غير أن النجاح الذي أصابته الميلودراما في فرنسا توقّف في حدود سنة ١٨٣٠ وحلّت محلها الدراما الرومنطيقية. وعلى الرغم من ذلك فإن الميلودراما لم تندثر بحد عام ١٨٣٠، وظل بعض الكتاب يقدّمون الميلودرامات على المسرح الفرنسي طوال القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين.

(٢) الاتجاه الرومنطيقى :

تقدّم فيكتور هيغو Victor Hugo مسرحية "هرناني" Hernani في ٢٥ فبراير ١٨٣٠، نسجّل بذلك انتصار الدراما الرومنطيقية، بعد أن دارت بين المترجمين

(١) Ibid pp. 14-15

(٢) Ibid p. 15

(٣) Ibid p. 10

معركة عنيفة حول مسرحيته تلك . غير أن مراحل كثيرة كانت قد سبقت مرحلة "هرناني" ،

ومهدت لها في الوقت نفسه ، منها المسرح البورجوازي Le Théâtre Bourgeois الذي ظهر في القرن الثامن عشر ، ومنها ظهور الميلودراما في مطلع القرن التاسع عشر . وقد أخذت الدراما الرومنطيقية عن الميلودراما بخاصة الجمع بين المتناقضات الذي أولاها هيجوفي مقدمة "كرومويل" Cromwell عناية كبيرة . ولعل هذه المقدمة خير منيج نستقي منه خصائص الدراما الرومنطيقية .

يقسم هيجو تاريخ الفكر الانساني الى ادوار ثلاثة : الدور البدائي ، ودور
العصور القديمة ، ودور العصر الحديث ، ويرى ان الشعر الدرامي اكمل تعبير عن الدور
الاخير . (٢) فالدراما تسير عن الواقع ، والواقع يجمع ما بين التراجيدي والكوميدي
وما بين السامي والحقير ، والشعر الحق لا يكون الا بانسجام هذه المتناقضات . (٣)
هنا يضحى كل ما في الطبيعة مؤزعا والحال للفن . (٤)

ثم ينتقل هيجو الى البحث في الوحدات الثلاث فيرى أن من المستحيل ان
يتقيد الشاعر الدرامي بوحدة المكان والزمان ، في حين ينبغي ان يتقيد بوحدة
الفعل المسرحي . (٥) ومن ثم يحمل هيجو حملة شديدة على القوانين التي سنّها
الكلاسيكيون متأثرين بأرسطو ، فيدعو الى تعديل النظريات ، وكتاب الشعر ، والمناهج
القائمة جميعها ، لأن هذا الاطار ، في رأيه ، يشوّه وجه الفن الصعي . (٦) لذلك ينبغي

(١) Cromwell p. 63

(٢) Ibid. p. 75

(٣) Ibid. p. 76

(٤) Ibid. p. 79

(٥) Ibid. pp. 81-4

(٦) Ibid. p. 88

ان يتحرر الشاعر الدرامي من كل قيد ، وان يحاذر التقليد . فالافكار الجديدة تنفخ
الفن بروح جديدة ، وتجعله أقوى ، أشد ، اذ ليس في الفن حقيقة مطلقة . ولئن كان
على الشاعر ان يتأربن الاشياء ، فعليه بما ، ومميز لما ، لا بما هو جميل . لذلك
فان اللون المحلي ينبغي ان يكون جزءا لا يتجزأ من العمل الدرامي . (١)

من هنا كانت الرومنطيقية ثورة على الثقايد المسرحية التي كانت نائمة في
فرنسا ، فوجدت المسرح الفرنسي توجيها جديدا ، فاستمر أثرها الى نهاية القرن
التاسع عشر وبداية القرن العشرين . غير ان فترة الازدهار التي عاشها المسرح
الرومنطقي لم تطل اكثر من خمس عشرة سنة . ففي عام ١٨٤٣ ، قدم هيجو مسرحية
"البورغراف" Les Burgraves التي اخفقت اخفاقا ذريعا وكانت نذيرا بسقوط الدراما
الرومنطيقية .

(٣) الاتجاه الواقعي :

لئن كان المسرح الرومنطقي قد مني بالخيبة في أواخر النصف الاول من القرن
التاسع عشر ، فإن أثره لم يمحَ بعد عام ١٨٥٠ ، وبقي المسرح الفرنسي فترة طويلة لا
يجد ما يحل محل الدراما الرومنطيقية ، فعاث في شبه فراغ فني . (٢) وفي الوقت
نفسه أخذ فن القصة ينتعش على نحو سريع حتى كاد يبتلع الفن المسرحي مما حدا
اميل زولا Emile Zola الى ان يقول : " اذا كان للدراما الطبيعية ان توجد ،
فان ذلك وقف على رجل عبقري . لقد صنع كورناي وراسين التراجيديا ، وصنع هيجو

(١) Ibid. pp. 88-91

(٢) cuél. Le Drame p.68

الدراما الرومانطيقية ، فمن هو ذلك الكاتب المجهول الذي ستولد الدراما الطبيعية

على يديه ؟ (١) الا ان الحال لم تبق على ما كانت عليه اذ ظهر في عام ١٨٨٧

المسرح الحر Le Théâtre Libre الذي كان يديره اندريه انطوان

André Antoine . وعلى الرغم من ان انطوان كان يريد لمسرحه هذا ان يشمل

اتجاهات مسرحية مختلفة فان المسرحيات الواقعية كانت تمثل فيه على اوسع نطاق . (٢)

وقد عني انطوان عناية خاصة بالاعراج المسرحي ، فاصبح الديكور واقعا يبرز التفاصيل

المختلفة في مناظر المسرحية ويحدد جو العمل المسرحي وطبيعته . (٣) ومن

الكتاب الذين تقدم لهم انطوان مسرحيات على مسرحه الحر فرنسوا دي كوريسل

François de Curel ، وجورج كورتلين Georges Courteline ، وأوجين برنو

Eugène Brieux ، وهنري لافدان Henri Lavedan ، وأميل فابري

Emile Fabre ، وجورج دي بورتوريش Georges de Portoriche ، وأيسن

Ibsen ، وتواستوى Tolstoi ، وسترنلبن (٤) Strindberg .

وقد أولى النابيسيون هنري بك Becque عناية خاصة فقدموا مسرحياته على

المسرح الحر ، ودافعوا عن اعماله الفنية التي كانت تتسم بطابع واقعي على الرغم من انها

لم تتخل عن سميتها التقليدية . من هنا كان نشوء الكوميديا الواقعية . وهي بالاجمال

كوميديا عنيفة تنفجر الى الدرامية وهنصر الضحك ، وكانت تدعى "الكوميديا اللاذعة" (٥)

. Comédie Rosse

Ibid. p. 70 (١)

Ibid. p. 71 (٢)

Le Théâtre Français (٣)
Contemporain. p. 23

Ibid. p. 25 (٤)

La Comédie p. 160 (٥)

(٤) الاتجاه الرمزي :

لم يطل نباح المدرسة الطبيعية على المسرح الفرنسي ، اذ وقفت في وجهها تيارات تيارات اتجاهها ، كان اولها ردة بول فور Paul Fort الذي اراد ان يجمع في " مسرح الفن " بين النبيل والصفيق على حدّ تعبير هيجو في مقدمة " كرمويل " . ويتول بول فور ان مسرحه الذي انشأه سنة ١٨٩٠ أضحى في سنة ١٨٩١ مسرحاً رمزياً على سبيل الاطلاق ، اذ كان على رأسه اعلام الرمزية وهم : ملارميه Mallarmé ، وفرلين Verlain ، ومورياس Moréas ، وهنري دي رينيه Henri de Régnier ، وشارل موريس^(١) Charles Maurice . ولقد اصبح المسرح مع بول فور سبيلاً الى العلم ، واضحى الديكور وسيلة يكتمل بها هذا العلم عن طريق الالوان والكلام .^(٢)

والى جانب بول فور ، كان لونييه Lugué-Poe من دعاة الحركة الرمزية ايضا ، فانشأ " مسرح العمل " / وبقى مديراً له من عام ١٨٩٢ الى عام ١٩٢٩ .^(٣) وقد اسهم هذا المسرح في اكتشاف المسرحيات السكندrinaية والارمنية ، وفي الوقت ذاته عمل على دعم المسرحية الرمزية في فرنسا^(٤) ، نقدّم مسرحيات لماترلنك Maeterlinck وابسن ودانونزيو Dannunzio وسترندينج وفرهارين^(٥) Verharen . ومن ابرز المسرحيات التي قدّمها " مسرح العمل " مسرحية

(١) Le Drame p. 78

(٢) Le Théâtre Français Contemporain p. 27

(٣) The Oxford Companion to The Theatre p. 484

(٤) Le Drame p. 79

(٥) Le Théâtre Français Contemporain p. 28

أوبولكا * Ubu Roi لألفريد جاري Alfred Jarry ، التي هزت أركان المسرح
الرمزي جميعاً حتى أنها كانت تؤذن بظالة الحرب في المسرح على حدّ تعبير هنري
بيار^(١) Henri Béhar . ذلك أن جاري أراد في تجربته هذه أن ينقذ المسرح من
النوائيل ، وبالدرجة الأولى الديكور والممثلين .^(٢)

ولحلّ أبرز خصائصه - بوانه أراد أن يجعل من المسرحية عملاً فنياً ، وأن
يجعل الإخراج يتطور بحرية تامة وفقاً لمتطلبات النصوص المسرحية .^(٣)

(٥) مسرح البولفسار :

أصاب مسرح البولفسار شهرة واسعة في حدود سنة ١٩٠٠ تقدّم كوميديات
وفود فيلا Vaudevilles لكابو Capus ، ودي فلير De Flers وكايافيه Caillavet ،
وفيدو/فيريهم Feydeau^(٤) . وقد تميزت المسرحيات التي قدّمها مسرح البولفسار بحفاظتها على
روح الكوميديا التقليدية ، فكانت في الغالب مسرحيات سهلة ، تغلب السرعة على الإخراجها ،
وتتحدّ أحياناً إلى الضحاك المبتذل ، فتتحدّ وأقرب إلى الفارس La Farce منها إلى
الكوميديا الفنية الراقية . والاطار الذي كانت تدور فيه هذه المسرحيات اطار واقعي
تجرى فيه أحداث واقعية . أمّا أسلوب هذه المسرحيات فتغلب عليه الركافة لأن كتاب
البولفسار كانوا يرون أن النكات والظرف يحلّان محلّ الأسلوب الجيّد .^(٥)

(١) Etude sur le Théâtre Dada et Surréaliste

pp. 35-36

(٢) Histoire du Nouveau Théâtre p. 17

(٣) Le Théâtre Français Contemporain p. 28

(٤) La Comédie pp. 158-159

(٥) Ibid p. 159

غير ان مسرح البولفار اخفق فيما بعد • ويرد بيير فولتز Pierre Voltz ذلك الى عاملين اثنين : حفاظ الكتاب المسرحيين على التقاليد المسرحية القديمة في الكوميديا ، وعدم عنايتهم بأسلوب الكتابة . (١)

(٦) جاك كوبو و "الفيو كولومبييه"

أنشأ جاك كوبو Jacques Copeau عام ١٩١٣ مسرح الفيو كولومبييه Le Vieux Colombier نتيجة للانحدار الذي انحدرا اليه المسرح الفرنسي ، والصيغة التجارية التي اخذت تسيطر عليه . (٢) وقد تأثر كوبو في نظارته الى المسرح بجوردون كرايغ Gordon Craig وادولف ابيا Adolphe Abbia ، ففرض على مسرحه الذي اطلق عليه المسرح /التجريبي اسلوبا مسرحيا بخصه ، مثله الاعلى حب كل ما هو جميل ، وأسّس مدرسة الممثل L'Ecole de L'Acteur التي شرّحت كبار المخرجين كشارل دولان Charles Dulin ولويس جوفيه (٣) Louis Jouvet • وقد اصبح المخرج المسرحي يحتل مركز الصدارة في المسرح بعد ان افتتح كوبو مسرحه ذاك ، وأخذ المخرجون ينظرون الى المشكلات الفنية التي تتصل بعرض المسرحيات نظرة جدية • كذلك آثر ان يكون المنظر احيائيا بدلا من ان يكون واقعيا ، وأضحى المسرح مكانا مقدّسا تمارس فيه الشعائر الدينية . (٤)

(١) La Comédie p. 159

(٢) Le Drame p. 81

(٣) Histoire du Nouveau Théâtre p. 14

(٤) La Comédie pp 165-166

يتضح مما تقدم ان الاتجاهين اللذين كانا سائدين في فرنسا بين الربع
الاخير من القرن التاسع عشر والربع الاول من القرن العشرين هما الاتجاه الواقعي
والاتجاه الرمزي ، وان الصراع كان قائما بين المسرح الفني والمسرح اللافتني . (١)
فالقائمون على المسرح المحرّ ومسرح الحمل ومسرح النيو كولومبييه كانوا يحاولون ان
يرتفعوا بالمسرح - بدارق - متلفة - لكي يصلوا الى مستويات فنية بعينها ، في حين
أهمل مسرح البولفار الناحية الفنية واستجاب لذوق فئة من الجمهور الفرنسي كانت
تنشد في المسرح التسلية والترفيه . غير ان كلا من المسرحين الفني واللافتني
كان يعمل منفصلا عن الآخر ، وكان لكل منهما جمهوره الخاص ، فتسنى بذلك للمسرح
الفني ان يتطور دون ان يكون للمسرح اللافتني أثر في اعاقه تطورها .

ثانيا : الاتجاهات السائدة في المسرح المصري بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ (٢)

كانت الحال في مصر تختلف عما كانت عليه في فرنسا ، اذ كان المسرحان
الفني واللافتني متداخلين ، ولم تستطع الدابقة المثقفة ان تقف في وجه الغالبية العظمى
من الجمهور التي كان يرونها التمثيل اللافتني . لذلك كان مآل ابيش ورشدي -
وغيرهما ممن حاولوا ان يرتفعوا بالمسرح المصري - الى الاخفاق ، على الرغم من النجاح

(١) استعرت مصطلحي المسرح الفني والمسرح اللافتني من محمد تيمور في كتابه
"حياتنا التمثيلية" . والمقصود بالمسرح الفني المسرح الجاد الذي يتم على
مفاهيم معينة التأليف المسرحي والاعزاج والتمثيل . والمقصود بالمسرح
اللافتني المسرح الذي يحمل فيه على ارضاء الجمهور وتسلية دون نظر الى اية
مقايير اخرى .

(٢) استقيت المعلومات التي سترد في هذا الجزء من البحث من كتاب مخطوط
للدكتور محمد يوسف نجم عن تاريخ المسرح المصري من ١٩٠٥ حتى ١٩٢٠ .

الذى أصابوه في أول الامر . ويحبر محمد تيمور عن هذا الواقع بقوله : " وقف التمثيل الفني ولا أقول الجدى امام التمثيل اللاتني ولا أقول الهزلي وثقة النائف الذى لا تنبض له عرق ثم رجح على عقبه وتفقرويدا رويدا وكاد اليوم ان يلفظ النفس الاخير . تدهورت الاغواق الفنية وكادت تنفني من عالم الوجود بعد ان كافحت دهرًا طويلًا فسافر ابيض لربوع الشام ولاندرى متى يعود . . . وأم (رشدى) القرى والضياح وغادر القاهرة وساكنيها . . . أما عزيز عيد فقد نام على فراش الخمول ولم يظهر على المسرح الذى افنى حياته في سبيل رقيه غير مرتين مثل فيهما باللغة الفرنسية . . . هذه هي حالة التمثيل الفني وهي كما نرى محزنة لا ترى العين فيها ما يسرّها اما التمثيل اللاتني فيسير الى الامام ولا اقصد بذلك انه يتحول عن طريقه القديم ويصعد سلم الرقي الفني ولكي اريد انه اصبح آمن الجانب لا ينشئ نكبات الزمن . . . (١)

لقد رافق هذا الصراع المسرح المصرى طوال الفترة التي نحن بصددها دراستها ، حتى ان المترجمين والمخرجين كثيرا ما كانوا يتصرفون في النصوص الاصلية ويضيفون اليها اشعارا ومقاطع غنائية مختلفة تشوّه الأصل ليرضوا ذوق الجمهور . وقد برزت بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ اتجاهات مسرحية ثلاثة هي : الاتجاه الغنائي الذى تمثّل بأجواق فرح وحجازى وهكاشة ومنيرة المهدية . والاتجاه الكوميدي والفودفيلي الذى تمثّل بجوق عيد ، والاتجاه الدرامي والتراجيديدى الذى تمثّل بجوقى ابيض ورشدى .

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٩-٣٠

(١) المسرح الفخائي :

أ - جوق اسكندر فرح :

في اواخر سنة ١٨٦٩ بنى اسكندر فرح مسرحا جديدا متقنا . وكان جوقه يضم الشيخ سلامة حجازي الذي كان دعامة الفنية الاولى . ثم انفصل الشيخ سلامة عن الجوق سنة ١٩٠٥ فتوقف اسكندر فرح عن التمثيل مدة من الزمن عاد بعدها الى تأليف جوق جديد .^(١) وقد قَدَّم الجوق الجديد مسرحيات قلَّ فيها نصيب الفخاء اذ كان الشيخ سلامة قد ترك الجوق .^(٢) وكان من الطبيعي نتيجة لذلك ان تراعى في هذه المسرحيات بعض النواحي الفنية التي كان الاكثار من الفخاء يحقق ظهورها . وانتهى الامر باسكندر فرح الى ان يؤجّر مسرحه للفرق التي تفرّعت عن جوق الشيخ سلامة بعد ان توقّف الشيخ عن التمثيل .^(٣)

ب - جوق الشيخ سلامة حجازي :

ألّف الشيخ سلامة جوقا خاصا بعد ان انفصل عن فرح في فبراير ١٩٠٥ وقَدَّم عددا من المسرحيات منها "مطامع النساء" ، "البحر الهائل" و "للص الشريف" . وفي اغسطس ١٩٠٥ افتتح "دار التمثيل العربي" ثم اخذ يتنقل بين مدن مصر المتلفة حيث كان يقَدَّم مسرحيات تديمة واخرى جديدة . وكان يتخلل التمثيل فصول مضحكة وحفلات

(١) المسرحية في الادب العربي ص ١٢٨-١٢٩

(٢) المصدر نفسه ص ١٣٠-١٣١

(٣) المصدر نفسه ص ١٣١-١٣٢

مصارعة ووصلات غناء • وفي سنة ١٩٠٩ سافر الشيخ الى دمشق حيث اصيب بالفالج ،
وتفرغت عن بوقه اجواق كثيرة • وقضى الشيخ سلامة مع اولاد عكاشة فترة تجاذب
وتنافس دامت ثلاث سنوات ، ثم الانفصال بعدها ، واخذ الشيخ يمارس التمثيل في
الاجواق المختلفة مكثيا بالانشاد والغناء • وفي اغسطس ١٩١٦ أُلّف الشيخ جوقا
جديدا واعاد تمثيل معظم مسرحياته القديمة • وتوفي الشيخ في اكتوبر ١٩١٧ •
وبعدوان الدور الذي قام به الشيخ سلامة في المسرح المصري كان يقتصر
على الانشاد والغناء ، حتى أنّ الكثيرين من مفاصري الشيخ عزوا اليه السبب في
عدم ظهور مسرحيات فنية على المسرح المصري • ذلك انه جعل الجمهور لا يقبل الا على
المسرحيات التي يكثر فيها الطرب والغناء • وفي هذا يقول احد النقاد في مقال له
بعنوان "التمثيل في مصر" : "لم يكن جمهور المصريين ليحفل بالتمثيل ويقبل عليه
الا لأجل سماع الشيخ سلامة حجازي الذي كان علّة التمثيل بصرف الناس عن استجلاء
ما يعرض على ابصارهم من المناظرو عن الانصات الى ما يلقي عليهم من الحكم والعظات
منتظرين فقط ان يمتسوا آذانهم بصوته الجهوري الرنان" (١)

ويرى محمد تيموران الشيخ لم يبلغ مستوى فنيا رفيعا ، ولكنه مع ذلك كان
صلة وصل ضرورية بين التمثيل الفني والتمثيل اللافني ، وفي هذا يقول : " مكث الجمهور
يعبد الشيخ سلامة حجازي مدة طويلة لأن الشيخ سلامة اتى الجمهور بما يوافق أمياله
ولم يخف به دفعة واحدة عن الدائرة الصغيرة التي رسمها الجمهور لنفسه • فعهد

(١) المهرسة ١٩٠٤ ديسمبر ١٩١٠

الشيخ سلامة كان عهد الصلة بين التمثيل القديم والحديث وهو الذي مشى بالجمهور من الحالة الرثّة الى الحالة النضرة وهياًه لاستقبال الفن الصحيح الذي ما زلنا نتأبط لتحقيقه . (١)

ج — جوق عكاشة :

عمل عبد الله عكاشة مع الشيخ سلامة في جوق اسكندر فرح ثم انضم الى الشيخ بعد انفصاله عن فرح واصبح مديراً للجوق اثنا مرض الشيخ سنة ١٩٠٩ . ثم انفصل عنه في السنة ذاتها وألف "شركة التمثيل العربي" . وبأستمراره هذه بالاختفاق فعاد الى ركاب الشيخ ، ثم ألفت بالتعاون مع عزيز عيد والياس فياض "الجوق العربي الجديد" ، وقدم مسرحيات قديمة كان يقوم فيها بالادوار الفئائية . ثم قضى فترة تردد فيها بين جوق الشيخ سلامة وابيض . ولعلّ مردّ رجوعه الدائم الى الشيخ الى ان الشيخ كان لا يزال آخذاً باهتمام الجمهور المصري عن طريق الوصلات الفئائية التي تتضمنها مسرحياته .

وفي اكتوبر ١٩١٤ افتتح اولاد عكاشة "دار التمثيل العربي الجديدة" وكان عليهم ان ينافسوا جوق حجازى وابيض الذي جمع بين النخبة والتراجيديا ، فقد موا مسرحيات قديمة منها "البنج المائل" ، ومسرحيات جديدة منها "بريد ليون" . وفي موسم ١٩١٦-١٩١٧ ازداد اقبال الجمهور على الفودفيل والريفوه فحاول المثقنون ان يوحدوا جهود الاجواق الجديدة المحترمة ، وأدى ذلك الى تكوين "شركة ترقية التمثيل العربي" التي قدمت عدداً من المسرحيات الجديدة في مواسمها المختلفة .

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٢٩

غير ان السمة الغالبة على اولاد عكاشة كانت السمة الخنائية ، ويبدو انهم

لم يسهّموا اسهاما كبيرا في السير بالمرح اللافتي نحو المسرح الفني اذ كانوا متأثرين بالاسلوب الذي اتبعه الشيخ سلامة والذي كان المثقفون يحاولون ان يتخلصوا من تأثيره لكي يصالوا بالمرح الى مستوى فني بعينه . ويقول محمد تيمور في كلام له على عيوب آل عكاشة مؤكدا على هذه الناحية : " أول عيوب آل عكاشة الجهل المطبق بأسرار الفن فهم بلا نزاع معذرون في الروايات السقيمة التي يخرجونها للجمهور لانهم لا يعلمون ان كانت هذه الروايات فنية أو غير فنية بيد ان الجمهور معذور ايضا في نذره وانتباهه عنهم فكل انسان يحصد ما زرعه ويأكل ما حصده . ولعل هذا الجهل المطبق هو الذي حدا بهم التمسك بروايات الشيخ التقليدية التي كادت تغرق آثارها من عالم التمثيل ونحن لا نعلم أي نوع من انواع التمثيل تقوم الجماعة باحيائه فتارة نراهم يخرجون الدرام والكوميدي والكوميدي دراماتيكي وطاروا نراهم رجعوا الى التمثيل الخنائي وأعادوا عظة الملوك رعائدة . وكل هذا ظنا منهم أن كل ما ينشده المنشد أو يصرخ به الممثل على خشبة المسرح يعدّ تمثيلا يستزله الجمهور . " (١)

د - جوق منيرة المهدية :

كانت منيرة المهدية من ماريات التخت . وقد كان أول ظهورها على المسرح في موسم ١٩١٤-١٩١٥ مع اولاد عكاشة ، ويبدو ان دورها كان يقتصر على النساء . وقد بدأت منيرة حياتها التمثيلية في جوق النودفيل مع عزيز عيد . وكان

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٠٠

دورها يقتصر على تمثيل مشاهد من مسرحيات الشيخ سلامة حجازي أو على غناء قصائد للشيخ نفسه . وقد أقبل الجمهور على منيرة اقبالا عظيما فرأت أن تنفصل عن عيد ، وهدت الى تأليف فرقة انضم اليها حسن ثابت ، وأخذت تقوم بتمثيل روايات الشيخ سلامة دون غيرها . (١)

ثم انتقلت منيرة الى طور جديد هو طور الاقتباس ، فقدّمت في عام ١٩١٧ مسرحية "كرمن" التي عربيها فرح انطون ولحنها كامل الخلعي . وفي عام ١٩١٨ قدّمت مسرحيتي "تايس" و "ادنا" اللذين اقتبسهما انطون ولحنهما الخلعي . وفي موسم ١٩١٩-١٩٢٠ بدأ مع منيرة عهد جديد ، هو عهد التأليف للمسرح الغنائي ، فقدّمت في هذا الموسم مسرحيتين غنائيتين هما : "كلام في شرك" و "كلها يومين" .

من هنا حاولت منيرة المهدية ان تطبع المسرح الغنائي بطابع جديد ، فأدخلت اليه الاوبرات المقتبسة ، والمسرحيات الغنائية النالصة . الا انه مع ذلك بقي مسرحا لا غنيا يخضع لذوق الجمهور اكثر مما يخضع للقيم المسرحية الفنية .

(٢) المسرح الكوميدي والفوديلي :

كان عزيز عيد من اركان هذا المسرح ، وقد اسهم مع نجيب الريحاني وعلي الكسار وغيرهما اسما كبيرا في تطويره ونجاحه .

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٧٤-١٧٥

انضم عزيز عيد الى اسكندر فرح بعد انفصال الشيخ سلامة عن فرح ، واشتهر
بتمثيل الادوار الكوميدية . ثم عمل في جوق مشترك مع سليمان الحداد وقام بتمثيل
الغودفيلات بخاصة . وفي الفترة الممتدة من ١٩٠٩ الى ١٩١٢ عمل في "شركة التمثيل
المصرى" وفي "الجوق السري الجديد" .

وفي عام ١٩١٥ ألف "جوق الكوميدي المصري" - الذى كان يضم الريحاني -
وقدم عددا من الغودفيلات منها "خلي بالك من املي" . ثم تعاون الجوق مع منيرة
المهدية وعاد بعدها الى عكاشة ، فالريحاني ، فأبيض . وفي عام ١٩١٩ استأجر له
الريحاني "كازينو دى بارى" حيث مثل "العشرة الطيبة" . غير أنه اختلف مع الريحاني
في السنة نفسها . وقد حاول عيد في عمله - منفردا أو مع الاجواق المختلفة - ان
يرتفع بمستوى الكوميديا الفني . ولكن محاولاته جميعا باءت بالاشفاق ، اذ كان ينالق
دائما من الغودفيلات الفرنسية ويبقى في نطاق هذه الغودفيلات ، مع انه كان يتطلع
الى اخراج الكوميديا المصرية الراقية . ويقول محمد تيمور بهذا الشأن : "فالناس جميعا
ترمي عزيز عيد بتلك التهمة الشنعاء تهمة اخراج الغودفيل الانرسي المملوء بالالفاظ
القبیحة والعبارات المضجلة ولكنهم لا يعلمون انه يؤد ان يتدرج بهم من الغودفيل
الانرسي الى الغودفيل المصرى ومنه الى الكوميدي المصرى . ولحل هذا السبيل
الذى يسلكه عزيز عيد هو السبب في غييبته وتدهوره" . (١)

غير أن مسح الكوميديا والغودفيل بخاصة - الذى عده كثير من النقاد مناهيا
للاخلاق والفن الصحيح - اصاب نجاحا كبيرا لدى الجمهور المصرى في حدود ١٩١٦ -

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٦٢-١٦٣

١٩١٧ء، وكان اثره شاملا ء ان اقبل على ترجمته اصحاب الاجواق ء على اختلاف فئاتهم ء مراعاة لذوق الجمهور.

ولقد كان هذا المسرح بالاطال مسرحا لا فنيا يقوم على الاغشاك المبتذل والمشاهد الاباحية والمفاجآت المتراكمة الناجمة عن سوء تفاهم الا انه ظل منفصلا عن المسرح الفني الجاد بحكم ابيضته ونوعه ء وان كان الاقبال عليه قد وقف حبر عترة في سبيل المسرح الفني الجاد ء فأعاق نموه وأوقف تطوره.

(٣) الاتجاه التراجيديد والدرامي :

أ - جوق ابيض :

عمل جوق ابيض هاويا للتمثيل منذ كان بمدرسة الحكمة في بيروت . وفي سنة ١٨٩٨ هاجر الى مصر واخذ يراقب النشاط المسرحي دون ان يكون راضيا عن مستواه . وفي يوليو ١٩٠٤ سافر الى فرنسا حيث مكث ست سنوات ء وتعلم على اوجين سيلفان ء وشاهد الفرق التمثيلية الكبيرة وتعرف الى التيارات المسرحية الجديدة . وعاد ابيض الى مصر ء واحضر معه فرقة فرنسية جعلت تمثل بالفرنسية . غير ان هذه الفرقة اخفقت ء فعمل على تأليف جوق عربي ء وقدم " اوديب " و " لويس الحادي عشر " و " عذليل " . ويبدو ان هذا الجوق قد نجح وحاز اعجاب النخبة من الجمهور المصري ء ان كان ابي زيد اول ان يرتفع به الى مستوى فني لائق ء وان كان قد ضمن المسرحيات التي قدمها مشاهد غنائية تعيق السياق المسرحي ليرضي بها اكثريه الجمهور.

ثم انخفض الاقبال على جوق ابي زنا فاتفق مع اولاد عكاشة . وبعد اندلاع

الحرب العالمية الاولى تعاون ابي مع الشيخ سلامة ، فألقا جوقا جديدا ضم نخبة من افراد الجوقين منهم الريحاني وهيد . وقد غلب الطابع النسائي على المسرحيات التي قدمت في هذا الجوق المشترك لأن ابي لم يكن يستطيع ان يقدم مسرحيات فنية خالصة ، مراعاة لذوق الجمهور المصري .

وفي سنة ١٩١٦ انفصل ابي عن حجازي ، وافتتح موسما جديدا في يناير ١٩١٧ ، واخذ يقدم عددا من مسرحياته القديمة وبعض المسرحيات الجديدة . وفي مارس ، اثناء ثورة ١٩١٩ ، توقف جوق ابي عن التمثيل ، ثم عاد اليه في ابريل . وفي اغسطس انتهى نشاطه وسافر الى البلاد السورية .

لقد حاول جوق ابي ان يجعل من المسرح المصري مسرحا فنيا ، ولقى استحسانا وتشجيعا كبيرين من طبقة المثقفين ، ولكنه بقي مقيدا بالكثرة الخالية من الجمهور ، التي كانت ترى في المسرح وسيلة للتسلية ، فاضطر الى ان يدخل في مسرحياته مقاطع غنائية تنتقص من مستواها الفني ، واشعارا يظرب لسماعها الجمهور ، دون ان يكون لها قيمة في العمل المسرحي . وقد كان تعاون ابي مع الاجواق الاخرى دايلا على انه لم يكن قادرا على ان يشق طريقه وحده ، بمحزل عن الجمهور غير المثقف الذي كانت تلك الاجواق تلتزم في كثير من الاحيان بما يروقه من المسرحيات .

ب - جوق عبد الرحمن رشدي :

تخلّى عبد الرحمن رشدي عن المحاماة سنة ١٩١٢ ، والتحق بجوق ابي . وحين حلّ ابي جوقه ، عاد الى المحاماة ثانية . وفي يناير ١٩١٧ ألّف ابي جوقا جديدا كان رشدي من اغواده . ثم حلّ ابي هذا الجوق ، فعزم رشدي على ان يترك المحاماة

بصورة قاطعة، وان يمارس التمثيل ، فألف جوقا من زملائه واصدقائه لتمثيل الدراما والكوميديا والفودفيل . وفي يونيه ١٩١٧ افتتح رشدي موسمه على مسرح برنتانيا بالارليزية ، ثم قدم عددا من المسرحيات منها "توسكا" و "الرداء الاحمر" . وقد حاز رشدي اعجاب النقاد ، فأثنوا عليه وامتدحوا جوقه الجدى .

وفي ديسمبر ١٩١٩ ألف رشدي فرقة جديدة بالاشتراك مع عمرو وصفي وادلق عليها اسم "الفرقة الفنية" . وقد توقفت هذه الفرقة عن التمثيل في اواخر نوفمبر ١٩٢٠ .

كانت هذه الاتجاهات الثلاثة ابرز الاتجاهات التي حدثت معالم المسرح المصري بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . ويبدو ان الاتجاه الخنائي كان اوفرها حظا في النجاح لدى الجمهور . غير ان هذا الاتجاه من جهة ، واتجاه الكوميديا والفودفيل من جهة ثانية ، حالا دون قيام مسرح فني بالمعنى الصحيح ، اذ بقيت هذه الاتجاهات الثلاثة متداخلة فيما بينها وكان الجمهور من اهم اسباب هذا التداخل ، حتى ان المسرح المصري كله كان يهتدي بهدى الجمهور ولم يكن للدعوة التي قام بها محمد تيمور وغيره من النقاد اثر كبير في تحويل هذا المسرح الى مسرح فني ، على الرغم من المراحل التي قطعها في هذا السبيل مع كل من ابيش ورشدي .

القسم الاول : الاتجاهات السائدة في حركة الترجمة عن الفرنسية

بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ .

الفصل الاول : الاتجاه الرومنطيقي

كانت المسرحية الرومنطيقية اوفر المسرحيات حظا في حركة الترجمة للمسرح المصري بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . وكان هيجودوما الاب ابرز كاتبين رومنطقيين نقلت آثارها المسرحية الى العربية في تلك الفترة . فمما ترجم لهيجو : " مضحك الملك " و " ماري تيودور " و " روى بلاس " . ومما ترجم لدوما : " كاترين هوار " و " البع الهائل " ، و " الممثل كين " ، و " الضمير الحي " و " قلعة سان جاك " .

غير ان الدراما الرومنطيقية — وان تكن فرضت نفسها على المسرح الفرنسي بعد ظهور " هرناني " — فان محاولات عديدة سابقة كانت تبشر بظهورها ، لعل ابرزها محاولة كازيمير ديلافين في مسرحيته " لويس الحادي عشر " التي يذهب جول ليماترا الى انها تشمل الكثير من خصائص مسرحيات هيجو .^(١) وسوف ابدأ هذا الفصل بكلام على هذه المسرحية ثم انتقل الى مسرحيات هيجودوما .

لويس الحادي عشر : (٢)

تدور هذه المسرحية على لويس الحادي عشر ، احد ملوك فرنسا . ويبدو هذا الملك من خلالها ملكا ظالما يرتكب الجرائم المختلفة ثم يحاول تسويقها فيعزود وانفعا

(١) Impressions de Théâtre v.8 p.88

(٢) من تأليف كازيمير ديلافين Casimir Delavigne وترجمة الياس فياض — مثلما جوق جون ابيض بالايبرا في ٢٥ مارس ١٩١٢ .

الى مصلحة الوطن . ومحور المسرحية عذاب الضمير الذي يعاني منه ذلك الملك
المعجوز، وهو محور يحمل مخزى افلاطيا ان ان راحة الضمير اعظم شأننا من الملك
والجاء جميعا . ولكي يكون الملك مزاج الضمير ينبغي ان يكون عادلا يعمل على ما
فيه خير شعبه .

وفي المسرحية قيم فنية تظهر اكثر ما تظهر في شخصية الملك التي يعدها
فرانسيسك سارسي من اكثر الشخصيات المسرحية حيوية ، (١) ويعدها جول ليماتر من
اشدها تعقيدا . (٢) ولعل الناقدين محققان في ما يذهب ان اليه لان لويس الحادي
عشر - وان كان يغلب عليه طبع مفطور على الشر والعذر - / ^{شخصية} احكم الكاتب رسميا .
وليس ادل على ذلك من مواقفه من «ابيه كواتيه» وتصرفاته مع الفلاحين التي تعمق
احساسه بمأساة الزمن ، وبراعته السياسية في حديثه مع رسول شارل دورليان .
وتكرر في المسرحية مواطن السخرية والفكاهة . وهي الى ذلك لا تغفل من
مقاطع تحرك عواطف المشاهدين ، كذلك التي يذكر فيها نيمور مقتل أبيه .

غير ان هذه الخصائص جميعا لم تقرب المسرحية الى الجمهور المصري - على
ما يظهر من بعض ما كتب عنها . فالكاتب محمد امين مثلا يذكر انها لم تصادف
نجاحا كبيرا لدى الجمهور ويرد ذلك الى عدم موافقتها لعوائد الجمهور وطبائعه . (٣)
ويقول سيد علي في مقال له عن التمثيل في مصر يتعرض فيه لهذه المسرحية : " ولقد

(١) 40 Ans de Théâtre v.4- .

p. 159

(٢) Impressions de Théâtre v.6 p.89

(٣) نقلا عن مخطوطة كتاب الدكتور محمد يوسف نجم عن المسرح المصري .

دهش الكثيرون وقالوا كيف لا يتسافنت المصريون على مشاهدة تمثيل ابيض وهو ورجال
جوقه في مقدمة المشتغلين بهذا الفن اما انا فلم ادهش ولم اعجب لأنني اعرف
الشعب المصرى طويلا لا يروقه التمثيل الا اذا اذنت بما يحرك الحواطف من
الالمان الشجية وقد جرد ابيض رواياته منها فجاءت جافة لا تجتذب القلوب
واذكر اني كنت اشهد في هذا المسرح تمثيل رواية لويس الحادى عشر فلما أخذ
الجوق يغني نشيد السيد الذى وضعه له الشيخ سلامة استولى الطرب على قلوب
المتفرجين وصفقوا تصفيقا شديدا على خلاف عادتهم في جميع فصول الرواية . (١)
غير ان جوق ابيض ظل يعيد تمثيل هذه المسرحية فترة طويلة من الزمن ،
وقد كانت من المسرحيات التي بنى عليها شهرته ، مما يحملنا على الظن انها كانت
مسرحية ناجحة ، على الرغم من ان فئة من الجمهور المصرى لم تكن تألف مسرحيات
ابيض الذى حاول ان ينحو بالتمثيل المصري منحى جديدا .

مضحك الملك : (٢)

مسرحية تاريخية لهيجو تدور على فرنسوا الاول ملك فرنسا وتصور حياته العابثة
التي كان يؤثر له سبلها احيانا نديمه تريبوليه . وقد أتت آراء مشاهدى المسرحية في
مصر مختلفة كما يتبين من أقوال ومقالات قليلة تناول اصحابها هذه المسرحية بالنقد .

(١) المحروسة ٧ مارس ١٩١٣ .

(٢) من تأليف فيكتور هيجو وترجمة الياس فياض - مثلها جوق جوق ابيض بتياترو
عباس في ١٥ سبتمبر ١٩١٢ .

ففي مقال كتبه فيليب مخلوف عن "فن التمثيل وجورج ابيش" جاء ما يلي : "ويعلم من وقف على سيرة الثورة الفرنسية الدور المهم الذي قام به هيجو بروايته المعروفة بعنوان "الملك يتلاهى" (١) فالمرحلية في رأيه تحتل على الثورة . وجاء في كلام على المسرحية نفسها ما يلي : . . . "وعربها الياس فياش وأودع فيها البلاغة العربية والمعاني المؤثرة والخيال البديع والمواطف الراقية والنصائح الغالية . مثل جورج ابيش دور (تريبول) مضحك الملك فأعجبنا إعجابا كثيرا بحسن تمثيله خصوصا عند تألب الاشراف عليه لاختطاف ابنته من منزله لظنهم انها معشوقته وتقديما للملك وما تشغل هذا الفصل من الوقائع المؤثرة والخيرة على الاعراض" (٢) فالمرحلية من وجهة النظر هذه تعطي درساً اخلاقياً . غير ان احد النقاد حمل عليها بحجة انها منافية للانحلاق قال : "مثل جورج ابيش رواية (لمضحك الملك) فخرج الذين لم يطبقوا البقاء قبل ان يتمموا وثبت الراغبون في الاطلاع عليها بجمعتها والدم ينجلي في عروقهم من الغيظ والخجل لأن الرواية غاية في الوقاحة لا تجوز تلاوتها لشاب مهذب أو نقاة فالاطلاع على تمثيلها عيب فاضح ويا ويح الذين كانت معهم سيدات في مسرح عباس ليلة تلك الرواية المخزية . . . ربما قيل ان الرواية لفكتور هيجو وهو لا يكتب الا ما يفيد نعم انما له وهو لم يضعها الا للانفاذة ولكنه لم يكن مصريا يكتب في الايام الحاضرة للمصريين بل كتبها لفرنسا التي كانت ترزح تحت اثقال الاستبداد ويبتك الحكام من نساءها بلا مبالاة وقد اراد بتأليف روايته اخجال فرنسا وتأنيبها على السكوت عن تلك الفضائح . . . ان تلك عادات اجنبية ليس في مصر والحمد لله شيء منها وقانون

(١) المؤيد ١٩ ابريل ١٩١٢

(٢) المؤيد ١٦ سبتمبر ١٩١٢

حكومتنا يعاقب مرتكبيها أشد العقاب .^(١) فالناقد يلحظ هنا انه من الممكن ان تعمل المسرحية مغزى اخلاقيا ولكنه يستبعد ذلك بالنسبة للجمهور المصري . ولعل من الصعب ان نبعد عن " مضحك الملك " الغاية الاخلاقية التي رعى اليها هيجو . ولا تخلو المسرحية ايضا من فكرة التحريض على الثورة التي كانت تلقى استجابة لدى الجمهور المصري ، ومن المواقف النعلاوية المؤثرة - كذلك التي يخاطب فيها تريبوليه ابنته بلانش أو التي يخاطب فيها نبلاء القصر أو يرثي فيها ابنته ، ومن روح الدعابة التي تسود بعض المشاهد . ولعل في هذه المقومات جميعا ما حدا المترجم الى ان ينقل المسرحية الى العربية .

روى بلاس : (٢)

مسرحية شعرية لهيجو تدور أحداثها في اسبانيا في اواخر القرن السابع عشر وتروى قصة فارس احب ملكة اسبانيا ، زوجة شارل الثاني ، واستأثر بحبها فرقه في سلم المجد حتى اضحى في النهاية رجلا ضاير الشأن . فالحب يجمعها هنا بين شخصين من طبقتين مختلفتين لان بلال المسرحية روى بلاس من اصل متواضع . ومثل هذا كان تقليدا شائعا في المسرح الرومنطيقى الذى كثيرا ما جعل ابداله من عامة الناس . فالمسرحية تعرض لمشكلة الطبقة ، تلك المشكلة التي كان يعاني منها الجمهور المصرى في الربع الاول من القرن العشرين . لقد حاول روى بلاس ان يقوم بما فيه خير الشعب نثارا على النبلاء الذين يستغلونه وعمل على ان ينصفه . فليس غريبا ان

(١) الأفكار ٢٠ سبتمبر ١٩١٢

(٢) من تأليف فيكتور هيجو وترجمة نقولا رزق الله - مثلها - جوق جوى ابيش بالابراي ٢ أبريل ١٩١٤ .

يجد الجمهور في روى بلاس المخلص لوطنه وشعبه تعبيراً عن أمانيه .

والمرحلية الى ذلك مشبعة بالمغامرات والمخاطر كأن يخامر روى بلاس

بحياته لكي يوصل رسائل كتبها الملكة وهي مليئة ايضاً بالدسائس ، كذلك التي

يعوكلها دون سالوست ، ومواقف الحب والندم والخيانة . وهذا كله يسهم اسهاماً

كبيراً في تنمية عنصر التشويق فيها . يضاف الى ذلك ان المسرحية مفسمة بالمقاطع

الشعرية المؤثرة والمواقف الخطابية التي تحرك عواطف الجمهور .

غير أن " روى بلاس " لم تصادف نجاحاً لدى الجمهور المصري على ما يبدو من

مقال بقلم ف . ا . يقول فيه : " روايات فيكتور هيجو انما هي ممتازة بالشاعرية العالية

ولذلك كانت من الروايات التي تفقد كل محاسنها وكل قيمتها في ترجمتها أياً كان

مترجمها الا اذا كان فيكتور نفسه . وهذا هو السبب في ان الجمهور استقبل رواية

(روى بلاس) بفتور كما استقبل قبلها (مضحك الملك) مع ان محريهما قد فعلا كل ما

في استطاعتهما فعله ولم يتحرك الجمهور في (روى بلاس) الا في الفصل الثالث عند

وقوف روى بلاس بين وزراء الملكة ومستشاريها يؤنبهم على نسيبهم الملكة . وقد

صنع هذا التأنيب في قصيدة تضمنت بضعة ابيات غاية في الجودة فصفق لها الجمهور

وكانت هذه القصيدة مما يستحب في ذلك الموقف وان كانت مخالفة للطبيعة في

رواية كلياً كلام منشور . " (١)

ماري تيودور أو نقاش المغناجر : (٢)

استلهم هيجو موضوع هذه المسرحية من تاريخ انكلترا واختار مسرحاً لآحداثها

(١) المراجعة ٩ أبريل ١٩١٤

(٢) من تأليف فيكتور هيجو وترجمة الياس فيار - مثلها اسكندر
فرج بمسرحه في/يناير ١٩٠٧

مدينة لندن سنة ١٥٥٣ . ويشبه موضوعها موضوع مسرحية "روى بلاس" . فالملكة في المسرحيتين كلتيهما تحب رجلا من ابناء الشعب رفعتة حتى بلغ مرتبة عالية .
والاسباب التي يمكن ان تجعل هذه المسرحية ذات قيمة بالنسبة للجمهور المصري ، شبيهة بتلك التي تم الكلام عليها في المسرحيتين السابقتين . فهي مسرحية تاريخية تكثر فيها المفاجآت وحوادث القتل والمناورات والمواقف الباطنية والتقلبات في العواطف والمواقف الخطابية . وهي فضلا عن ذلك تتضمن معنى لا تتضمنه المسرحيات السابقة ، يدور حول قوة الشعب . فبينما يظهر الشعب غائما في مسرحية "لويس الحادي عشر" مثلا ، فهو يظهر هنا قويا مستبلا . وتضطر الملكة نفسها الى ان تعترف بسلطة الشعب بعد ان يهبطها الى برأس عشيقها نبياني فتقول : "حقا ان للشعب قوة لا تقاوم وسولة تستصغرا زاءها كل صولة فمن كان يظن أن مليكة مثلي يثور ضدها الشعب فتتهزم أمام قوته وتلجأ الى هذا المكان ؟ (١)"

فجلي ان في المسرحية تحريضا على الثورة ، واستياء من الاوضاع التي كانت قائمة في انكلترا في منتصف القرن السادس عشر . ولعل الجمهور المصري وجد في هذه المسرحية وأشباهها صورة اما كان يمني منه آنذاك .
وتجدر الاشارة ايضا الى ان المسرحية لا تخلو من مخزي اخلاقي يبدو في المصير الذي لقيه نبياني في نهاية المسرحية وفي اجتماع شمل جيلبير وجان .
هذا ما عثرت عليه من مسرحيات هييجو المترجمة الى العربية في تلك الفترة .

(١) ماري تيودور ص ١٩٩-٢٠٠

وسأنتقل الآن الى مسرحيات دوما الاب التي بيدوان الاقبال على ترجمتها كان
اكثر منه على مسرحيات فييجو.

البنج البائل (١)

يذكر سارسي انه كان لهذه المسرحية مدى عميق لدى الجمهور الفرنسي
ويحزو ذلك الى غرابة موضوعها بالدرجة الاولى ، وحتى اننا استأثرت بأحاسيسه . (٢)
ولعل هذه الغرابة كان لهما اثر ماثل في الجمهور المصري . فالمسرحية تدور على
الفضائح التي كانت تحدث في عهد لويس العاشر . وكانت الملكة مرغريت دي بورغون
وعدد من الاميرات بطلات تلك الفضائح التي كان بنج نيل مسرحا لها . من هنا ،
تصور المسرحية الانحلال الخلقي الذي كان متفشيا في المجتمع الارستقراطي . وهي
الى ذلك تنطوي على مشاهد الخداع والتغريب بالاغراب من النبلاء ، وعلى المؤامرات
المختلفة ، كأن يبحث بوريدان كوتيه مكانه الى بنج نيل في نهاية المسرحية ، وعلى
التحديات المتنوعة ، كذلك التي كان يعمد اليها بوريدان ليحصل على ما يبتغيه من
الملكة . وتقم الصدفة في المسرحية بدور كبيره كأن نكتشف مثلا ان عشيق الملكة
ان هو الا ابنها وان بوريدان هو والده . وهذا الاعتماد على الصدفة ربما كان يثير
دهشة الجمهور .

(١) من تأليف الكسندر دوما الاب Alexandre Dumas Père وتردريك غايارديه
Fredéric Gaillardet — مثلها جوق اسكندر فرج بتياترو عبد العزيز
١ نوفمبر ١٨٩٨ . ومثلها جوق جوج ابيش في الاوبرا باسم "بنج نيل"
في ٢٣ يناير ١٩١٣ . ومثلها جوق اسكندر فرج باسم الام المجرمة بتياترو
عبد العزيز في ٢٢ مايو ١٩١٠ .

(٢) 40 Ans de Théâtre v.4 pp. 96-98

وتتضمن المسرحية أيضا دروسا وعظات ليس أدلّ عليها من العقاب الذي يحلّ بالملكة وبوريديان ويأتي تكفيرا عن أخيهما السابقة .

الفرسان الثلاثة : (١)

دراما مسرحية دوما عن قصته التي اشترك في كتابتها مع ماكي . والمسرحية حافلة بالمغامرات التي يقوم بها اتوس وبورتوس وراميس ، يشاركهم فيها الفارس دارتانيان . ويتخلل هذا كله الدسائس المختلفة ومشاهد الحب ومواقف النبيل والشهامة والمواقف البطولية ، مما يشبع ميل الجمهور الى مشاهدة المغاطر ويبعث فيه الشوق الى تتبع احداث المسرحية . ومن الملاحظ ان الحق غالبا ما ينتصر على الباطل في المسرحية فتتحقق بذلك العدالة الشعرية التي يتطلع اليها المتخرجون .

كاترين هوار أو مطامع النساء : (٢)

مسرحية تاريخية تدور على حب الملك هنري الثامن لكاترين هوار . غير ان عقبة تقف في سبيل هذا الحب : فهي زوجة اتلود ، امين الملك . من هنا يبدأ الصراع في المسرحية ويبدأ معه عنصر التشويق ، الى ان تنتهي المسرحية بمقتل

(١) من تأليف دوما الاب وأ . ماكي A. Maquet ، وترجمة ميخائيل بشارة داود . مثلها جوق عكاشة بدار التمثيل العربي في ١ مارس ١٩١٦ .

(٢) من تأليف دوما الاب وترجمة توفيق كسان . مثلها جوق اسكندر فرح بمسرح القرداحي بالاسكندرية في ١٨ اغسطس ١٨٩٦ . ومثلت بعد ذلك مرارا .

كاترين التي غدرت بأتلود ، وزواج هذا بشقيقة الملك التي كانت تخلص له المودة .
فموضوع المسرحية ليس جديداً ، ولكنه من الموضوعات التي كانت تروق الجمهور . ولعل
هذا ما حدا المترجمين الى نقل آثار مثقارية .

والمسرحية الى ذلك تشتمل على مواقف الحب العنيفة ، ومواقف الخيانة
والنذر والانتقام ، وذكر الفضائح التي كانت تجري في بلاطات الملوك ، وهذا كله
كان يثير اهتمام الجمهور المصري على ما يبدو من كلام بعض النقاد في تلك الفترة .

قلعة سان جاك أو شارل السادس : (١)

مسرحية تاريخية تدور على الجنون الذي أصاب الملك شارل السادس ، أحد
ملوك فرنسا ، فجعله ينصرف عن إدارة شؤون الدولة . وقد حاولت الملكة ان تستفيد
من الحال التي صار فيها الملك ، فعملت على تنميتها لكي يخلص الحكم لها
ولبطانتها . غير ان الملك الذي كان يحب شعبه لم يعدم اعوانا مخلصين اظهروا
اخلاصهم له وساعدوه على ان يبرأ من جنونه ، فمنح العرش لولي عهده . فالمسرحية
تبحث على الوفاء - الذي يتمثل في كل من فلامل وراؤل وجاكمان واوديت - ، وتدعو
الملوك الى الحمل على ما فيه خير شعوبهم ، وتحفز افراد الشعب الى التضحية في

(١) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من تأليف اسكندر
دوما الاب وترجمة ميخائيل بشاره داود . مثلها جوق أمين صدقي وعلي
الكسار بالماجستيك في ١٣ مايو ١٩٢٠ .

سبيل الوطن . من هنا فان في هذه المسرحية ناحيتين كانتا تستأثران باهتمام الجمهور المصرى هما الناحية الاخلاقية والناحية الوطنية . وفضلا عن هاتين الناحيتين فان هذه المسرحية حافلة بالاحداث البطولية والامرات والدسائس والمفاجات التي كانت في كثير من الاحيان مظاهر مشتركة بين المسرحيات الرومانطيقية وكانت تلقى استحسانا لدى الجمهور المصرى .

الممثل كين : (١)

يصور دوما في هذه المسرحية حياة ممثل انكليزى عاش في انكلترا واشتهر بتمثيل مسرحيات شكسبير ، واستطاع بفنه ان يبلغ مرتبة اجتماعية عالية . يقول ليما ترفي مستهل كلامه على مسرحية " الممثل كين " انها اعجبته قبل ان يجد لهذا الاعجاب اسبابا بعينها . (٢) ويقول محمد تيمور في كلام له مختصر على المسرحية ذاتها : " وكين فهي من نوع الاحدب ليس لها اى قيمة فنية ولكنها لخرابة مواقفها وتأثير مشاهدتها حازت اقبالا لم تعزه رواية قبلها وسنمكث مدة طويلة حتى يأتينا الزمن برواية تنال شهرة تساوى شهرتها . " (٣) ولعل من اسباب نجاح هذه المسرحية طبيعة موضوعها . فهي تطرح السؤال التالي : هل من الضروري ان تكون الفوضى جزءا لا يتجزأ من المبقرية ؟ وهذا موضوع جديد فيه

(١) من تأليف دوما الاب وترجمة عبد الحليم دلاور . مثلها جوق جورج ابيش في ١ مارس ١٩١٧ .

(٢) Impressions de Théâtre v.6

(٣) حياتنا التمثيلية ص ١٣٨ p.155

غريبة لا نجد له مثيلا في المسرحيات التي عثرنا عليها . وقد عالج دوما هذا الموضوع بأسلوب شيق يمتاز بالسرعة في عرض الأحداث وبروح الفكاهة والسخرية . وفيما يتعلق بشخصية كين ، يمكن القول انه شخصية ناجحة حافلة بالمتناقضات . فعلى الرغم من الحياة المأبثة التي يعيشها نلاحظ انه ذو مشاعر انسانية نبيلة . من ذلك انه اهتمى حفلة قدم ربحها لرجل فقير مع انه كان هو نفسه بحاجة الى ذلك المال كي يرد دائنيه عن داره . فكين شخصية يتعاطف معها الجمهور في لحظات ضعفها ولحظات قوتها واليها يمكن ان يمتزى نجاح المسرحية في المقام الاول .

الضيق الحبي (١)

مسرحية اجتماعية تروى قصة احدى العائلات الالمانية وتطرح المشكلات التي تواجهها هذه العائلة . فعائلة ريبيرغ تتظاهر بالننى وانفرادها جميعا - ما عدا شارلوت - يسرفون في الانفاق على انفسهم ، كل في طريق مختلفة ، محاولين بذلك ان يجاروا طبقات ارفع منهم شأن ، فيقيمون تحت طائلة الديون . وقد اراد دوما الا تنتهي المسرحية نهايتها المحتمية ، فأخذ ادوار في الوقت المناسب ، بعد ان جعل منه انسانا آخر ، وانقذ ادوار بدوره افراد عائلته . فالمسرحية تحكس مشكلة الذين يجارلون ان يتخطوا - على نحو سريع - طبقتهم ليبلغوا درجات اعلى في السلم الاجتماعي . وهذه المشكلة كانت قائمة في مصر في حدود ١٩٢٠ ، فكان الجمهور يجد في مسرحية دوما هذه تصويرا لمشكلات قريبة الى مشكلاته .

(١) من تأليف دوما الاب وترجمة الياس فياض - مثلها جوق عبد الرحمن رشدي وعمر وصفي في برنتانيا في ٨ أغسطس ١٩٢٠ .

كذلك فإن في المسرحية مشاهد مؤثرة كذلك التي يصف فيها افراد عائلة
ديبرغ حالهم الجديدة، وبارازا للانغلا، والنبل اللذين يتمثلان خير تمثيل في
شخصية الخادم كرسيتيان . والمسرحية الى ذلك تفص بالدروس والعظات . ولحل
هذه العناصر ساعدت في الاقبال على هذه المسرحية .

كانت هذه المسرحيات - باستثناء مسرحية "لويس الحادي عشر" - من صميم
الحركة الرومنطيقية ، غير ان المترجمين لم يقتصروا على اتجاه بعينه في نقل
المسرحيات الفرنسية ، فنقلوا مسرحيات من الاتجاه الواقعي مثلا ، وسأحاول ان اعرض
لهذه المسرحيات في الجزء التالي من البحث . وتجدر الاشارة الى ان كثيرا من
هذه المسرحيات لم تتخلص من الأثر الرومنطقي فبقيت تتأرجح بين التيارين حتى
ليغدوردها الى اتجاه بعينه امرا بادي الصوبية .

الفصل الثاني : الاتجاه الواقعي

غادة الكاميليا : (١)

قصة لاسكندر دوما الابن اصابته نجاحا كبيرا في فرنسا نراى ان يسيد صياغتها
المسرح . وقدّمها سنة ١٨٥٢ دون ان يحدث في موضوعها تغييرا ظاهرا .
يقول الكاتب انه استوحى شخصية غادة الكاميليا من امرأة تدعى الفونسين
دوبلاسي ، ومنها استلهم ايضا موضوع روايته . فالرواية من هذه الزاوية خطوة نحو

(١) من تأليف الكسندر دوما الابن Alexandre Dumas Fils وترجمة عبد القادر
المنري وامييل شبطيني - مثلها جوق الشيخ سلامة حجازي بدار التمثيل
الغربي في ٣ اكتوبر ١٩٠٨ .

الواقعية وان لم يبلغ الكاتب شأوا بعيدا في هذا المجال .
موضوع المسرحية حُب يجمع بين ارمان ومرغريت . ولكنه حُب تسترزه عتبات
فتبتعد مرغريت عن ارمان ظنا منها انها بذلك تضمن سعادته ، فيخالج ارمان شك
بإخلاصها . وفي نهاية المسرحية تموت مرغريت بعد ان يكشف ارمان إخلاصها له .
فالتضحية محور المسرحية ، فهي تسير الاحداث وترسم خطوط تفاعلها مع الشخصيات .
وهذه التضحية التي تتمثل في شخصية مرغريت تخلق مواقف انسانية مؤثرة يسببها
الالم الذي تقاسيه مرغريت . من هنا فان المسرحية تغاظب عاطفة الجمهور بعرضها
لحالة من حالات الشقاء الانساني ، هي الشقاء في الحب . الا ان هذه المسرحية
لم تلق نجاحا في المجتمع المصري كما يظهر من قول لمحمد تيمور جاء فيه : " مكثنا
عمدا طويلا ونحن نرى جمهورنا بالسذاجة والجهل لاقباله على الالحن والناظر
واهماله الروايات الفنية التي لم نرمنها على المسارح غير رواية النجم الآفل وكان
نصيبها الفشل المريع " . (١)

الأليزيه ، (٢)

مسرحية من تأليف دوديه ، مثلت للمرة الاولى في فرنسا على مسرح الفونديل
سنة ١٨٧٢ واختلطت فيها الاحداث الدرامية بالموسيقى . (٣) ويعد سارسي

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٤

(٢) من تأليف الفونس دوديه Alphonse Daudet وترجمة عبد الرحمن رشدي .
مثلها جوق عبد الرحمن رشدي في ١٢ مايو ١٩١٨ .

(٣) 40 Ans de Théâtre v.6 p.401.

هذه المسرحية محاولة مخففة لأن دوديه في رأيه لم يجد كتابة المسرحيات على الرغم من كونه قاصًا ناجحًا. (١) وليس سارسي كان مصيبا في رأيه هذا، غير أن المسرحية ربما لم تكن كما وصفها بالنسبة للجمهور المصري.

تدور المسرحية على قروى شاب اسمه فريد يرى أحب نثاة من آرل فأضحت شغله الشاغل وادى بها الى تعطيل حياته. ويؤكد الكاتب على ان اختلاف البيئة هو الذى جعل هذا الحب مخفقا، فالهوى قائمة ابدا بين القرية والمدينة. ويبدو ان المجتمع المصري كان يعاني مشكلات مماثلة في الربع الاول من القرن العشرين، صورها محمد حسين هيكل في قصته "زينب".

وتصور "الارليزية" الحياة الرعوية التي يمثلها بـ"تزار خير" تمثيل. وفي هذه الحياة عودة الى البساطة والطبيعة. و"البري" خير رمز للطهر والبساطة اللتين يدعوا اليهما دوديه في مسرحيته هذه. وليس غريبا ان تكون هذه المسرحية قد جذبت الجمهور المصري الذى ربما يكون صادف فيها مظاهر من حياته ومشكلاته. ويبدو ان الدراما الرومنطيقية جليا في هذه المسرحية من حيث الاسلوب والمعاني التي تمثلها. من هنا فان من الصعب ان نعدّها مسرحية واقعية بالمعنى الذى نقصده حين نتكلم على مسرحيات زولا أو بعض مسرحيات ايسن مثلا. غير انه يبقى فيها ملامح من الواقعية تظهر انشد ما تظهر في اختيار الموضوع.

الرداء الاحمر: (٢)

مسرحية اجتماعية ينتقد فيها المؤلف القضاء ومفاسده، ويصور المومرات التي

(١) Ibid p. 401.

(٢) من تأليف اوجين بريو Eugène Brioux وترجمة يحيى محمد مسعود.

تحاك في دوائره ، والجرائم الخافية التي ترتكب باسمه . فالقاضي موزون مثلا قاض جرى على الحق لا يتورع عن ان يشوه الوثائق لكي يصل الى اهدافه . واذا تسنى للمحقق ان يظلمه فبعد ان يفوت الاوان . وهذا بالضبط ما حدث لانتشار الذي كان قد اتهم ظالما وحكم عليه بالسجن . فقد تدخل فاغرى وانقذه في اللحظة الاخيرة ، ولكن انتشار كان قد انهار قبل ان يصدر العفو عنه . ويبدو ان هذه المسرحية تد تدارق الى موضوع وجد فيه الجمهور المصري عرضا للمشكلات التي كان يعاني منها . ولعل تلك المشكلات التي كانت معالجتها ملحة في المجتمع المصري كانت من الاسباب التي دفعت المترجم الى ان ينقل هذه المسرحية الى العربية بعد صدورها في فرنسا بوقت قريب .

الايمان : (١)

يقول فولتير : اذا لم يكن الله موجودا ، فينبغي ايجاده . ولعل هذا القول يؤدى المفزى الذى رى اليه بريوي مسرحية " الايمان " : فالايمان — بمعزل عن كونه وشما أو حقيقة — ضرورى للشعوب ان يبعث فيهمبسا الامل من جهة ، ويكون رادعا لها من جهة ثانية . وقد استقى بريو موضوع هذه المسرحية من تاريخ الذراعة وجعل حوادثها تدور في مصر . وربما كان ذلك عاملا يساعد على نجاحها على المسرح المصري . ويبدو ان المسرحية لقيت اقبالا في مصر . ويرد الناقد م . ا . حافظ ذلك الى سببين ، أولهما " التمسك بالدين " ، وثانيهما " مضحية النفس في سبيل خدمة الوطن وخيره " . (٢) غير ان المسرحية نفسها واجهت نقدا فيه كثير من السلبية

(١) من تأليف اوجين بريو وترجمة صالح جودت . مثلها جوق جورج ابيش في الاوبرا في ١١ مارس ١٩١٤ .

(٢) المؤيد ٢١ ابريل ١٩١٤ .

فقال الناقد ف ١٠ في معرض كلامه عليها: "ولكني لا أتمالك ان اقول ان الفصل الثالث والرابع والخامس هي اقبح واشنع انتصار شاهدناه في الكتب والروايات والمراسع للكذب والرياء والغش والخداع وتقديس الاوهام والدعوة الى وجوبها فقد ابتدأ فيها اقامة الدليل — وای دليل ضعيف سقيم — على ان الاوهام والخرافات ضرورية للبشر ومن هنا ابتدأت الرواية تنحط عند اهل الفكر انحطاطا مدهشا . بدأت تنحط بعد ارتفاعها في الفصل الاول والفصل الثاني ارتفاعا عظيما ملأ العين بهجة والنفس جمالا فيا للأسف ان بربو بدأ بكتابة انفس رواية كتبها قلم كاتب ولكنه ما بلغ الى آخر الفصل الثاني منها حتى عراه الدوار ليهول موضوعه فأتمها بطريقة جعلتها عند المفكر من السخافة بمكان ."(١)

مفسراء باريس: (٢)

مسرحية لادوار بريزيار واوجين نيس يعالجان فيها مشكلة الفقر من خلال عائلة برنيه التي افتقرت بعد ان فقد رب العائلة ثروته بخديعة دبرها له الميرفي فليبران . وهذا الموضوع كان يمس المجتمع المصري عن كتب . فهو مجتمع فقير ، تعاني مآلاته مشكلات شبيهة بتلك التي تعاني منه شخصيات المسرحية . فالمعلمون — على اختلاف فئاتهم — يريدون ان يظهروا بمظاهر المترفين وهم في الواقع لا يحصلون احيانا على قوتهم اليومي . واصحاب المهن — الذين يمثلهم بيحوفي المسرحية — ناظمون على اوضاعهم ويتمنون لو كانوا في عداد المتعلمين . فالمجتمع

(١) المحرسة ١٨ أبريل ١٩١٤

(٢) من تأليف اوجين نيس وادوار بريزيار وترجمة زكي مابرو

يعيش في وهم المظاهر، ويخدع أفرادهم بأنفسهم ، فهم ساخطون ابداء
يجدون السعادة دائما عند غيرهم .

والمرحبة الى ذلك حافلة بالمواقف الانسانية النبيلة المؤثرة ، مواقف
التضحية المتبادلة بين مدام برنييه واندلوانيت واندريه بحيث يحاول كل فرد من
هو "لا" ان يبذل حياته في سبيل الفردين الآخرين . وفي جملة هذه المواقف تجدر
الاشارة الى موقف الخادمة رينا من الاسرة الذي يشبه موقف كريستيان من ادوار
في مسرحية "الضمير الحي" .

وللمسرحية ايضا غاية تعليمية اخلاقية ، والدرس الذي يستفيده الجمهور
منها مؤداه ان الحق يظهر في النهاية مهما قاسى صاحبه في سبيل الظاهر وان
الشر لا بد من ان يحل به عقاب شديد .

العذراء المفتونة : (١)

تدور هذه المسرحية حول الحب والشرف . وقضية الشرف هذه كانت
قائمة في المجتمع الفرنسي في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين ،
وفي المجتمع المصري في الربع الاول من القرن العشرين .
وتروى مسرحية " العذراء " المفتونة قصة معام اسمه ارموري يقع في حب ديان ،
ابنة الدوق دي شارانس ، فتفقد ديان عذريتها ويحاول والداها ان يدخلها الدير
عن طريق الابروه فتأبى وتمسك بعشيقها الى لندن حيث يوافيهما والداها

(١) من تأليف هنري باتاي Henri Bataille وترجمة عباس حافظ — مثلها
جوق الشيخ سلامة حجازي في ٦ يناير ١٩١٧ .

وشقيقها وزوجة ارمورى . وتنتهى المسرحية بأن تقتل ديان نفسها لكي يرجع ارمورى الى زوجته . فالحب من خلال هذه المسرحية ينبئ ان يكون مسؤولا لا يؤدى الى تعاسة الآخرين . وفي هذا معنى اخلاقي قصد اليه الكاتب .
ومن الاسئلة التي تطرحها المسرحية سؤال يتعلق بسلطة الدين الذى يمثله الاب رو . فالاب رو لم يستطع ان يقنع ديان بأن تلتحق بأحد الدير ، ولا هو استطاع ان يقنع ارمورى بأن يترك ديان ، حتى ان ارمورى كان بالغ القسوة في رده عليه . فالدين في نظر هنرى باتاى لم يعد قادرا على ان يحل مشكلات الناس في حياتهم اليومية ، أو المشكلات النفسية التي يعانونها . ولا ريب ان هذا المنهج الموضوع كان من الموضوعات الاساسية في المجتمع المصرى آنذاك .

عواطف البنين أو الشهيدة : (١)

تدور احداث هذه المسرحية في باريس في اواخر القرن التاسع عشر ، وتحالج موضوعا شبيها بموضوع المسرحية السابقة ، هو قضية الشرف وزلل الفتاة في المجتمع وما يترتب على هذا الزلل من عواقب يذهب ضحيتها الابرياء . نعمما يزيد الامور تعقيدا في مسرحية الشهيدة ان الاميرالة كان لها ابن غير شرعي . ولكي تبقى الحقيقة خافية على زوجها الاميرال دى لا مارش ، ذهب هذا الابن ضحية . وقد دفعت الكونتيس دى موراي زوجها الى ان يهجرها فتولدت من الموقف مأسة جديدة كانت ضحيتها الام وابنتها . فهذه الالتباسات جميعا تقوى عنصر التشويق

(١) من تأليف دنرى وتاربي Denney et Tarbé وترجمة الياس فياض .

في المسرحية ، وهذه المواقف المعربة المحزنة التي تمرّ فيها بعض الشخصيات
تقوّ أثرها في نفوس المتفرجين .

وتكثر في هذه المسرحية المواعظ والدروس الاخلاقية التي اشار المنفلوطي
الى بعضها قال : " اذا الرواية فانها تشتمل على عبر كثيرة لا اذكر منها الا ما
يأتي :

(١) — لا يستطيع ان يبلغ الانسان منزلة الوفاء الا اذا لقي في هذا السبيل شقاء
وعذابا أليما .

(٢) — المرائي يبني بيته على شفير هاو فلا يكون بينه وبين الانتقاض الا ان تهبّ عليه
عاصفة من العواصف .

(٣) — ان الذي ولد ولدا من غير مهده يجني عليه جناية كبرى لأنه يربي به في بحر
زاهر لا يقوى على السباحة فيه ولا يرى حواليه من يمدّ له يدا لنجاته أو
يسوق اليه زورقا لخلاصه لأنه لا يحرف احدا ولا يسرفه احد فهو اما ان
يعيش طريدة الهلاك أو يموت فريسة الاسماك .

(٤) — لو علمت المرأة ان ساعات السرور التي تقضيها مع عشيقها ستقلب في مستقبل
الايام اعوام احزان عليها وعلى عشيرتها لما سئمت الوحدة في فراشها ولا
استوحشت لانفرادها في غرفتها ولا لدّها لها ان تطلب هذا الانس الكاذب
والسرور الموهوم .

(٥) — ان الذي يفارق زوجته فراقا طويلا ثم يظن بعد ذلك السلامة في بيته
مغرور مخدوع .

هذه عبر الرواية وهذا مبلغ تأثيرها في النفوس فشكر الله للكاتب ما كتب وللمعرب

ما عَرَبَ وللمثل ما مَثَل . (١)

وتبدو من كلام المنفلوطي هذا الأهمية التي كان يحسن النقاد يولونها
للناحية الأخلاقية عند قيامهم بترجمة إحدى المسرحيات إلى العربية .

الشَّلَّة : (٢)

هجر بيار فلت زوجته مونيك فحاول النائب بوكور في هذه الأثناء أن يقترب
اليها . واتي بيار إلى مونيك يوما يخبرها أنه قتل غلوفان الذي طلب اليه أن
يرتكب غيابة بحق وطنه ، فاعترفت له بحبها وعزمت على أن تساعد . وكانت لدى
بوكور براهين تثبت ارتكابه الجريمة فجاء اليه يهدده . ثم عدل عن رأيه وعمل على
تخليصه لأنه في نظره عنصر نافع للوطن . فالمسرحية تدور على فكرة الوطن التي
تمحي أهمها المصالح الشخصية الخاصة . ولعل في هذه الفكرة القيمة
الرئيسية في المسرحية بالنسبة للجمهور المصري .

عبرة الأبقار أو بنت حارس الصيد : (٣)

مسرحية اجتماعية تعالج مشكلة فتاة اسمها " مرغريت " كانت تحمل مربية في
بيت السيد " ديمارليه " فأغواها ديمارليه وأفقدوها بكارتها ثم تنحى عنها بعد أن
ترك جنينا في أحشائها . وعرف لاندري والد " مرغريت " بالامر فطردها . ثم

(١) المؤيد ١١ يناير ١٩٠٩

(٢) من تأليف هنري كستمايكر Henri Kistemaekers وترجمة الدكتور عبد السلام
الجندى - مثلها جوق جوج ابيض بالاورا في ٧ فبراير ١٩١٨ .

(٣) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من ترجمة الياس فياض .
مثلها جوق اسكندر فرح بتياترو عبد العزيز في ٣ أبريل ١٩٠٦ ، ومثلها جوق
الشيخ سلامة حجازي بدار التمثيل العربي في ٢٩ أبريل ١٩٠٧ .

عادت مرغريت مع ابنها الى ابينها، فاحتفظ بالولد وطردها ثانية، فعاشت متشردة، وانقطعت عنها اخبار والدها وابنها، الى ان اجتمع شملهم جميعا في نهاية المسرحية وغفر لها والدها.

فالمؤلف يطرق في هذه المسرحية موضوعا كان شائعا ويدعو المجتمع الى ان ينظر بعين الرحمة الى الفتاة التي تنزل بدلا من ان يعمل على تحطيم حياتها. ولا ريب ان المجتمع المصري كان يعاني من مشكلات مشابهة آنذاك مما يحملنا على الاعتقاد بأن هذه المسرحية كانت من المسرحيات التي تثير اهتمام هذا الجمهور.

جاكولين أو المرأة المجهولة : (١)

يدور موضوع هذه المسرحية حول قضية الشرف والفقران . فجاكولين زوجة لوسيان فلوريو تحب زوجها وتحترمه . الا انها هربت مرة من منزلها، ثم عادت تائبة فرفض زوجها ان يغفر لها زلتها فعاشت هائمة مدة عشرين سنة بعد ان تركت منزلها رايمون مع ابيه . وطوال هذه المدة كانت جاكولين تحافظ على شرفها وشرف زوجها، حتى انما قتلت شخصا يدعى لاروك لأنه اراد ان يستغل أمر خلافتها مع زوجها لوسيان . وصدق ان المحامي الذي تولى الدفاع عنها كان ولدها رايمون، على غير علم منهما، وقضت المحكمة ببراءتها وظهر السر الذي كان نائيا، فعادت جاكولين الى زوجها وولدها بعد ان غفر لها زوجها ولم تلبث ان قضت نحبها بينهما . من هنا فإن موضوع المسرحية لم يكن جديدا ولكنه كان من الموضوعات الاجتماعية التي تعني

(١) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من تأليف الكسندر بيسون Alexandre Bisson وترجمة فؤاد سليم . مثلها جوق جورج ابيض سنة ١٩١٨ .

الجمهور المصرى في تلك الفترة . ولعل اقبال هذا الجمهور على المسرحيات التي تعالج مشكلات اجتماعية مشابهة كان من الاسباب التي حدث المترجمين في تلك الفترة الى ان يكتروا من ترجمة هذه المسرحيات .

القضية المشهورة : (١)

تروى هذه المسرحية قصة جندي يدعى جان رينو اتهم بقتل زوجته فنج به في السجن وربيت ابنته اديان بعيدة عنه ثم ظهرت براءته في نهاية المسرحية . وتحت هذه المسرحية على العمل في سبيل الوطن . وكان خير ممثل للروح الوطنية فيها جان رينو الذى أبلى بلاء حسنا في الحرب . كذلك فان المسرحية تطرح قضية اجتماعية بارزة هي قضية العدالة وتعرض للمشكلات التي تعترض القضاء في سبيل التوصل الى الحقيقة . والمسرحية الى ذلك حافلة بالعظات والدروس والمواقف الانسانية المؤثرة ، كالمواقف التي نشاهد فيها جان رينو وابنته اديان في نهاية المسرحية ، أو تلك التي نشاهد فيها اديان وفالنتين . ولا تخلو هذه المسرحية من المناظر المضحكة التي يحققها في الغالب وجود شوبران . ولعل هذه المناظر كانت تسلي الجمهور وتريحه بين الفينة والفينة من الجوع القائم الذى يخيم على المسرحية . من ذلك كله يمكن القول ان مسرحية " القضية المشهورة " مسرحية وطنية اجتماعية اخلاقية . وقد كانت هذه المقومات الثلاث كافية لأن تجعلها مسرحية ناجحة في مصر في الفترة التي يتناولها هذا البحث .

(١) قرأت على هذه المسرحية في متحف المسنح المصرى . وهي من تأليف دنرى وكورمون Denrery et Cormon وترجمة الياس فياض . مثلها جوق شركة التمثيل العربي في ٤ أكتوبر ١٩١٠ .

المواطن الشريفة أو صاحب معامل الحديد : (١)

تروى هذه المسرحية قصة فتاة من الطبقة الأرستقراطية تتزوج بشاب من طبقة
اقل شأنًا من هابقتها، وذلك كي تنتقم من عشيق لها تركها إلى غيرها . ولكنها تكشف
في زوجها - فيما بعد - مزايا عديدة فتحبه وتشتد غيرتها عليه فتصرح له بحبها
وتعيش معه في سعادة . فموضوع المسرحية كما يقول سارسي ليس جديدًا، إلا أن
أونيه أجاد كتابته فجعله مستساغًا . (٢) ويذهب سارسي إلى أن هذا الموضوع يروق
الجمهور لأنه بنى على احساس مشترك بين الناس وأن كان تحليل الكاتب لتلك
الاحساس لا يخلو من السطحية . (٣) ولعل هذه النزعة الانسانية في المسرحية جعلتها
قريبة إلى الجمهور .

في سبيل الوطن : (٤)

نقل اسماعيل وهبي هذه المسرحية إلى العربية بعد أن شاهدها تمثّل في
باريس حيث كان أثرها كبيرًا في الجمهور لما تشيره فيه من شعور قوميّ وطنيّ . إلا أنه
لم يكن المسرحية المفعول نفسه في مصر على ما يبدو من كلام عباس حافظ عليها . ومما
يقوله حافظ فيها : " ولقد كنت أدور بعيني في وجوه الجمهور فأتبيّن دلائل السّامة
والضجر والحيرة ظاهرة في كلّ قطعة منها، وما أظنّ الباعث على ذلك إلا أن الجمهور

(١) من تأليف جورج أونيه Georges Ohnet وترجمة يوسف حاتم . مثلها جوق
اسكندروغلي بمسرحه في ٢ ديسمبر ١٩٠٥ .

(٢) 40 Ans de Théâtre v.7 p.202

(٣) Ibid. p. 201

(٤) لم اعترف فيما ينتمى بهذه المسرحية سوى على مقال للناقد عباس حافظ في
مجلة المنبر ٧ مايو ١٩١٦ ، وسوف اكتب عنها من خلال هذا المقال .
والمسرحية من تمثيل هنري لافدان Henri Lavedan وترجمة اسماعيل وهبي .
مثلها جوق ابيّن وحجازي بدار الاوبرا في ٢٠ ابريل ١٩١٦ .

رأى نفسه مخدوعا في الرواية وأنه لم يجد ما كان يرتقبه عندما قرأ عنوانها وإعلاناتها
وأنه عرف أنها ليست تمثله في شيء ولا تشير فيه الروح الوطنية التي كان ينتظرها
وأنما ألقي نفسه أزا حرب كلامية ، بين جندي مفتون بالحرب وبين شاب أكره على
الجنودية فدخلا لاعتنا ويريد أن يخرج منها لاعتنا . وزاد في سامة الجمهور هذه
اللغة التي جاء بها الأستاذ اسماعيل وهي وهذه الأساليب المتكلفة النابية التي
كانت تنفذ إلى أسماع الحضور فتزيد عندهم في غموض الرواية عليهم ، واستبهاهما
على احساسهم .

بائعة الخبز : (١)

مسرحية اخلاقية - على ما يذاكر - ملخصها " أن رجلا ارتكب جريمة
قتل وسرقة وحريق وانتحل لنفسه لقب من سلب ماله وظن أن مستقبله من بعد لا
تشويه شائبة بعد أن أخفى جريمته واتهم بها بريئة منها ولكن بعض النظم انم اذ
أبى الحق ألا أن يظهر فافتضح أمر المجرم ووقع بين يدي البوليس فمات حزنا وغما
وبرئت المتهمة فحفتها السعادة . (٢)

(١) لم أوفق إلى العثور على هذه المسرحية ، فتكلمت عليها من خلال ما جاء
عنها في جريدة الأفكار ٧ سبتمبر ١٩١٤ . والمسرحية من تأليف كرافيه
دي مونتبيان وج . دورني Xavier de Montépin et J. Dornay
وترجمة الياس فياض . مثلها جوق عكاشة بمسرح برنتانيا في ١ أكتوبر ١٩١٤ .
(٢) الأفكار ٧ سبتمبر ١٩١٤

الفصل الثالث : الميلودراما

كان هذا النوع المسرحي شائعا في فرنسا قبل ظهور المدرسة الرومنطيقية وكان من العناصر التي مهدت السبيل امام تلك المدرسة . ثم اخذ الكتاب المسرحيون يقلون من كتابتها . ولكنها مع ذلك لم تندثر . ويبدو انه كان لها جمهور بين رواد المسرح . والميلودرامات التي يتناولها هذا البحث كتبت جميعا بعد ظهور الدراما الرومنطيقية وهي التالية : " الشرف الياباني " و " توسكا " و " الساحرة " و " رواية اليتيمتين " ~~و " السحر "~~ و " ماري جان " .

الشرف الياباني ، (١)

تدور احداث هذه المسرحية في اليابان . واليابان في مفهوم الجمهور المصري آنذاك حافلة بما هو غريب عجيب ولا بد ان تكون الاحداث التي تجري فيها احداثا مسلية غريبة . هذا من حيث الاطار العام للمسرحية . أما موضوع المسرحية فيتلخص في كلمة " الشرف " . فالشرف في المسرحية اقوى من الحب والمائلة ومن روابط الانسان جميعا . ففي سبيل الشرف يترك ياجورو ورفاقه اهلهم لينتقموا من سنداى ، قاتل اوزاكا . وفي هذا السبيل نفسه ينادر كينزاي زوجته في الليلة الاولى لزفافهما كي يلحق بياجورو ورفاقه خشية ان يعرض نفسه وزوجته للعار . والفروسية مقام عال في المسرحية . فهي من مقومات البطولة في مجتمع كان للسيف فيه اليد الطولى . لقد كان ياجورو يقدر كينزاي ولكنه مع ذلك رفضه زوجا

(١) من تأليف بول انتيلم Paul Anthelme وترجمة فؤاد سليم . مثلها جوق جوق ابيض بالاورا في ٢٨ مارس ١٩١٤ .

لا ينته قبل ان يبلغ شأوا بعيدا في فنون القتال . من هنا فان المسرحية تعكس عددا من القيم العربية كالشرف والاخلاص والفروسية . لذلك لم يكن غريبا ان يحبها الجمهور المصري . وقد جاء في جريدة المحروسة ما يلي : " مثل امس الثلاثاء جوق جورج ابيض في الاوبرا رواية (الشرف الياباني) التي اصبحت من الروايات الشهيرة التي يحبها الجمهور " (١) ويقول محمد تيمور في كلام له على المسرحية نفسها : " وليس فيها من البطل غير الجو الياباني الذي تسير فيه حوادث الرواية " (٢)

ويشير الناقد ف. ا. الى نجاح هذه المسرحية يقول : " ليس لمؤلف رواية (الشرف الياباني) بول انتلم عشر الشهرة التي لفكتور هيجو ومع ذلك كان لروايته في الاوبرا عشرة اضعاف التأثير الذي كان (الروى بلاس) وما من ذلك الا اننا في الشرف الياباني كنا نرى على المسرح حقائق الحياة اليومية مبسطة بأسلوب روائي يأخذ بالنفوس وحوادث تياترية يتلو بعضها بعضا بحسب اصول فن التمثيل " (٣)

توسكا ، (٤)

مسرحية لسارد واستقى أحداثها من تاريخ إيطاليا السياسي وشحنها بمشاهد الحب الحنيف ومشاهد القتل والتعذيب وانتقد فيها فساد المجتمع

(١) المحروسة ١١ أبريل ١٩١٤

(٢) حياتنا التمثيلية ص ١٣٥

(٣) المحروسة ٩ أبريل ١٩١٤

(٤) من تأليف فيكتوريان ساردو Victorien Sardou وترجمة حسن الشريف . مثلها جوق عبد الرحمن رشدي في الاوبرا في ١٤ أبريل ١٩١٨ .

الايطالي وغلوه في التحرر والانطلاق . ولعل بعض هذه المفاسد التي كانت تجري في المجتمع الايطالي كانت تجري ايضا في المجتمع المصري . وربما كان الجمهور المصري يستمتع بمشاهدتها تنتقد على المسرح .

وللحب في هذه المسرحية وايقة مدامة . فتوسكا مثلا تودى بحبيبها ماريو لشدة غيرتها عليه وحبها له . ولعل في تصوير الحب على هذا الشكل درسا اراد الكاتب ان يعطيه الجمهور مؤداه ان الحب ينبغي ان يكون بناء . ولا شك ان هذا المنحى التعليمي الاخلاقي كان يلقي قبولا لدى الجمهور . ويشير محمد تيمور الى هذه المسرحية بقوله : " اما رواية (توسكا) فهي من تأليف سارد ورواية ذات موقف مذهلة ومباغفات مزعجة وسارد وخير من يكتب من هذه الوجهة ولكن قيمتها الفنية ليست بالشيء الكبير . " (١)

الساحرة : (٢)

جعل سارد ومدينة توليد ومسرحا لأحداث هذه المسرحية وادار موضوعها على حب لم يكن المجتمع الاسباني يقره في اوائل القرن السادس عشر ، لانه حب يقوم بين شاب مسيحي وثقة مسلمة . ومن هنا كانت المأساة ، ان عمل الحاكم والقائمون على الكنيسة على اضطهاد ثريا واثيمونيا بممارسة السحر والشعوذة . وربما كان هذا الاضطهاد قد حرك لدى الجمهور المصري شعورا دينيا جعله ينظر الى ثريا بعين العطف وينور على ما يبدي نحوها من قسوة . ونستنتج من

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٥٦

(٢) من تأليف نيكوريان سارد وترجمة فرح انطون — مثلها جورج ابيض بتياترو عباس في ٢٨ سبتمبر ١٩١٢ .

كلام ورد في جريدة المؤيد ان المسرحية حازت اعجاب الجمهور في مصر . وقد ورد في هذا الكلام ما يلي : " وقد ابد جوق جورج ابيض كل الاجادة في تمثيل هذه الرواية وكانت حركات الممثلين الدابيعية موضع اعجاب الحاضرين الذين غص بهم المسرح على اتساعه . " (١) غير ان المسرحية واجهت حملة شديدة على ما يبدو فباء في جريدة الافكار مثلا ما يلي : " رأيت المصانعة ان رواية (الساحرة) التي يمثلها جورج ابيض مما يؤلم عواطف الكثيرين ولا يتفق مع الاخلاق الفاضلة فأمرته ان يكف عن تمثيلها فتخلص الناس من رؤية تلك المشاهدة الفظيعة المتناهية في القبح . " (٢)

رواية اليتيمتين : (٣)

تروى هذه المسرحية قصة اختين يتيمتين هما هنرييت ولويز التي كانت عمياء . اما هنرييت فيستخدمها احد الاشرف ، واما لويز فتستغلها امرأة شريرة اسمها مدام فروشار ، وتدفعها الى الاستجداء . وهكذا تفترق الاختان . وتمر الايام فتعرف هنرييت مقرأختها فتذهب لترافقها فتدعي مدام فروشار انها ماتت ، فيفنى على هنرييت وتتركها مدام فروشار لتستدعي ابنها البكر جاك كي ياردها . واثنا ذلك تلتقي الاختان دون ان تتعرف احدهما الى الاخرى . وهنا يصل جاك ويعزم على ان يقتل الاختين معا . وفي هذه اللحظة تسترد هنرييت وعيها وتتعرف الى اختها لويز .

(١) المؤيد ٢١ سبتمبر ١٩١٢

(٢) الافكار ٩ يناير ١٩١٣

(٣) من تأليف دنرى وكورمون Denney et Cormon وترجمة سامي نوار - مثلها جوق الشيخ سلامة حجازى في ١٤ فبراير ١٩٠٧ .

وفي النهاية يتدخل بدير شقيق جاك ، ويقتل اخاه بسكين كانت معه .
فالسرعية اذن حافلة بمظاهر الشقاء الانساني الذي يتمثل في هاتين
اليتيمتين اللتين تسو عليهما الحياة ، ويجور عليها المجتمع ، نتميز حالتها تلك
مشاعر الجمهور فيثأرنهوهما العطف الشديد . وهي الى ذلك ترضي رغبة
الجمهور في انتصار الخير الذي يتحقق في نهايتها بمقتل جاك .

المقتل الاول :

~~مهرجة اخلاقية منزاها ان الانسان ينبغي الا يحاقب على خطأ يرتكبه
للشرطة الاولى . وانما يجب ان يحظى فرصة للتعرض من هذا المخلأ وتدرج عنه
السرية على أم نافع زوجها سرقة فكم عليها زوجها بالنفي الدائم من بيت ولاده
ولم تنفها فوجدتها المصادقة في ان حيلة يبدل من عزه ونشاط حياتها سرقة
تفقد لظلمها بذلك طاب الامومة . وكانت في فترة تشردها تمانع على شرف زوجها
حتى انما تطلب رجلا طول ان يمن شرفه بزوج . وفي نهاية السرية تحكم
المعكة ببراعة تلك الام ، وتأتي الام بزوجها ولدها . الا انها تكون أثناء ذلك
على سرير الموت .~~

~~ويقول كاتب القائل عن السرية : " تلك هي الشرطة الاولى بعد ان انتلاء
بالمواقف الجارية ونافذ بالعصا . " وفي رندي ان حديقي الفاضل قد
أحسن كثيرا في انتساب هذه الرواية الاخلاقية بقدر احسانه في النقل والتسريب كما
أحسن باختيار لغة الاستاذ ابيش لتشيدها لأنها خيل اليها من شاعرها تشيلا~~

(١) المخطوط التي مترد حول هذه السرية مستقاة من مقال عنها في مجلة المنبر،
٢٤ أبريل ١٩١٨م ، بالبريد من تاليف كادريون .
وترجمة فرهاد سليم ، مشاهير جون ابيش بالاوراخي ٢٤ يناير ١٩١٨ .

انسانى حقيقة كلاما . (٥)

مارى جان : (١)

قليل ما يذكره سارسي عن هذه المسرحية . ومن هذا القليل نعلم ان
مارى جان أم فقدت ولدها . وهي لا تنفك تصيح من وقت الى آخر : " ولدى ا
ارجعوا اليّ ولدى " . أو : " ولدى ا ولدى ا " (٢) ويضيف سارسي ان الجمهور
كان يجهدش بالبكاء حين كان يسمع صراخ الام هذا . (٣) فالمسرحية على ما يبدو
من هذا الكلام كانت تغاطب عواطف الجمهور بطريقة مؤثرة جدا ولعل هذا ما
حقق لها شيئا من النجاح .

الفصل الرابع : الكوميديا والفودفيل

كان الجمهور المصرى يرى في المسرح وسيلة من وسائل التسلية بالد رجة
الاولى . لذلك لم يكن غريبا ان يقبل المترجمون على الكوميديا والفودفيل ، متوسلين
بذلك ارضا الجمهور عن طريق الضحك . غير ان النقاد حملوا حملة عنيفة على
المسرحيات الهزلية عامة وعلى الفودفيل بخاصة ، واعتبارهم اياه منافيا للمفاهيم
الاخلاقية الصحيحة . فمن اقوال النقاد في الفودفيل ما يلي : " هذه حالة التمثيل

المسرحية ١٩١٤

(١) تكلمت على مسرحية مارى جان من خلال ما اورده عنها سارسي لأنى لم
اعثر على أى نص لها .

(٢) 40 Ans de Théâtre v.4 p.334

(٣) Ibid.

الماضي قبل ان يظهر التمثيل الغليخ الملقب بالفودفيل الذي نشأ بين الجمهور وزاد
الاقبال عليه وزيادة الاقبال هي التي حملت الممثلين على الاكثار منه وهذه الحالة
حملت المؤلفين على اتباع هذا الطريق، وهجرة الروايات الراقية حتى ان بعض
الذين لقبوا منهم فيما مضى اساتذة الاخلاق اصبحوا منكبين على تأليف هذه
الروايات التي انتشرت سريعا. (١) ومن اقوالهم ايضا: "اما روايات الفودفيل فمجموعة
من النكات والمناظر التي لا ترمي الى غرض معين وانما يقصد بها واضعها مجرد اضحاك
الجمهور بأي شكل من الاشكال. لهذا خرج كتابها في كثير منها عن حدود الآداب
العامة. واذا كان بعض الكتاب يرى ان عرض مثل هذه المناظر والاقوال انما يراد به
التنديد بالعادات القبيحة فانه يكون متسامحا جدا لان الجمهور انما يتأثر بظاهر
الاقوال التي يسميها ولا يجهد نفسه في البحث على ما يمكن ان يكون الكاتب قد رى
اليه. (٢) ومن هذه الاقوال ايضا مقال بتوقيع "الراوى" جاء فيه: "هل مثلوا الفودفيل
يحاربون العادات السيئة والاخلاق المستحججة ام يضعون فصولا جديدة لتسليم الناس
شذرات من هذا الشذوذ الاخلاقي؟ انهم من غير شك يعرضون على انظار الجمهور
مشاهد لم يروها من قبل ويتحرجون بالمتفرجين فيكلفونهم بسماع اقاصيص تارجة عن
حدّ الذوق والادب بل يعرضون على انظارهم اسرار الخلاعة والتبثك التي لا يعرف
المصري شيئا منها ويرى نفسه بسيدا عنها ولست أرى رواية من الفودفيل يدل مغزاها
على النصيح والارشاد بل يشهد الراؤون الرواية مشحونة بالمثافة من المساخر والمناظر
الباردة ثم تنتهي من غير ان يشهد الجمهور ما يصلح في نفوسهم ما افسد هذه المناظر. (٣)

(١) المحروسة ٢٢ فبراير ١٩١٩

(٢) المنبر ٢١ اغسطس ١٩١٨

(٣) المحروسة ٢ أبريل ١٩١٦

والمقالات التي فيها توجّه على الفودفيل كثيرة لا يتسع المجال ليرادها جميعا وسأقتصر في هذا المقام على ما أوردته منها . وسوف أعمد في المناقشة التالية الى دراسة الكوميديات والفودفيلات التي عثرت عليها، أو عثرت على شيء كتب عنها حيث تيسر الحصول على نصّها .

حلاق اشبيلية : (١)

يذكر سارسي ان هذه المسرحية قوبلت بالاستياء حين مثلت للمرة الاولى في فرنسا . ~~الادب الكاتب كبريا~~ ~~الجمهور الفرنسي~~ . ويضيف انها لقيت استحسانا كبيرا لدى الجمهور الفرنسي فيما بعد . وانها كانت ثورة في تاريخ المسرح الفرنسي . (٢)

والحق ان في هذه المسرحية قيمة كثيرة . غير ان الكلام العام عليها بالغ الصعوبة، لان هذه القيم تظهر من خلال الحوار والتفصيلات المختلفة - التي يحول المقام دون الدخول فيها - اكثر مما تظهر من خلال الموضوع . ولعل من الممكن ان تلخص هذه القيم في براعة الفكاهة وطرافة الموضوع والنقد اللاذع لمساكنات وتقاليد اجتماعية بعينها .

جرنجوار أو الشاعر المعشوق : (٣)

كوميديا لتيودور دي بانفيل ، اهداها لفكتور هيجو وقدّما للمرة الاولى على

(١) من تأليف بومارشيه وترجمة حامد محمد الصعيدى . مثلها جوق عبد الرحمن رشدى بمسرح برنتانيا في ١٣ سبتمبر ١٩٢٠

(٢) 40 Ans de Théâtre v.2 p.317

(٣) من تأليف تيودور دي بانفيل - Théodore de Banville وترجمة عزيز عيد . مثلها جوق عزيز عيد في دار التمثيل السري في ٢٠ نوفمبر ١٩١٧

المسرح الفرنسي " سنة ١٨٦٦ . ويبدو ان الرومنطيقية ظاهرا في هذه المسرحية ، من خلال شخصية جرنجوار بخاصة . فجرنجوار شاعر طيب قبيح المنظر، يشعر بقبحة فيتألم . والله هذا مدعاة للتأثر لدى الجمهور، لانه الم انسان يشقى ليسعد الآخرين . وفي هذه الفكرة بلا ريب مدعى اخلاقي . غير ان جرنجوار يجد سعادته في زواجه بلويز في نهاية المسرحية ، فتتحقق بذلك العدالة الشعرية التي يصبوا اليها الجمهور . والملك في هذه المسرحية ينتلف عما هو عليه في مسرحية " لويس الحادي عشر "، ان بيدوان كلا من كازيمير ديلافين وتيودور دي بانفيل كان ينظر الى الشخصية نفسها من زاوية مختلفة . فبينما هو شير غادر في مسرحية ديلافين ، فانه بيدو في "جرنجوار" اقرب الى الرقة والطيبة ، مما يجعل شخصيته قريبة الى الجمهور .

المرائيس: (١)

عالم بيار ولف في مسرحيته هذه مشكلة الغيرة . وهذا الموضوع - كما يشير الى ذلك بريسون - ليس جديدا ، ولكن الطريقة التي تطرق بها الكاتب الى الموضوع ، أعلنت من شأن المسرحية وقربتها الى الجمهور . فهي تجمع ما بين الظرف والرقّة . وتقوم الشخصيات فيها بدور كبير حين تعبر عن انفعالاتها وتفاعلها مع الاحداث . (٢) والمسرحية حافلة بالمشاهد المضحكة التي تظهر من خلال حوار كتب ببراعة ، والمواقف الحاطفية المؤثرة التي تعيد عودة روجيه لزوجته غير مثال لها . وهذه المواقف وتلك المشاهد كانت تلقى قبولا لدى الجمهور المصري .

(١) من تأليف بيير وولف Pierre Wolff وترجمة اسماعيل وهبي . مثلها جورج ابيش بالابيرا في ٢٣ يناير ١٩١٧ .

Le Théâtre p. 415

(٢)

ولا تعد هذه المسرحية هدفا اخلاقيا مؤداه ان الاخلاص في الزواج

واجب.

ولقد اشار محمد تيمور الى ان المسرحية اصابته نجاحا كبيرا حين مثلت في مصر فقال : "رواية الخرائص كوميدي اخلاقية من روايات الكوميدي ترانسيز حازت في مصر وفرنسا اقبالا عظيما". (١)

رحلة المسيو بريشون : (٢)

كوميديا اجتماعية يحاول لابيشفيدا ان ينتقد طبقة من الاغنياء اثرت دون سابق انتظاره وان يصور طريقة حياتها تصويرا كاريكاتوريا . ويمثل هذه الطبقة في المسرحية المسيو بريشون الذي يذهب هو وعائلته الى سويسرا لقضاء فصل الصيف ، فيعتمد الى تصرفات تشبه تصرفات دون كيشوت كأن يحاول ان يمثل دور المنقذ البطل . والحوار في المسرحية مضحك ، ولا يخلو احيانا من ابراعة . والمواقف المخرجة فيها كثيرة . من ذلك الاحراج الذي يقع فيه دانيال حين يمعن في السخرية من بريشون ، ويكون هذا وراء الباب يتنصت اليه . ولعل هذه العناصر المختلفة قد اسهمت في ان تجعلها مسلية تعجب الجمهور .

زواج باريون : (٣)

تدور هذه المسرحية على رجل اسمه باريون يريد ان يعقد زواجه على فتاة اصغر

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٣٨

(٢) من تأليف اوجين لابيشفو . مارتان - Eugène Labiche et E. Martin وترجمة عبد الحليم دلاور . مثلها جوق جوج ابيض بمسرحه في ٢٢ اغسطس ١٩١٨ .

(٣) من تأليف جوج فيدو Georges Feydeau واقتباس محمد عبد القدوس . مثلها جوق جوج ابيض في مسرحه في ١٢ فبراير ١٩١٩ .

منه سنا تدعى نرجيني ، فيكتب القاضي العقد باسمه واسم حماته مدام جامبار ،
فيرضع باريون للأمر الواقع على مضض . غير ان هذا الزواج ايضا لا يتم ، لان جامبار
الذى كنا نعتقد انه مات يعود في هذه الاثناء . ويلخص باريون وضعه يقول : " لقد
تزوجت حماتي ولكنهم الخوا عقد زواجي وهما هو يعود زوجا لها . " (١) فالمسرحية
ملبئة بالحوادث الغريبة التي تنجم عن اخطاء يسببها موظف القاضي ، وبالمواقف
المضحكة ، كذلك التي تتخلل عقد الزواج . وتقع الشخصيات بسبب ذلك في مأزق مخرجة ،
كذلك التي وقع فيها باريون ، وحاول ان يخرج منها دون جدوى . وتتعدد احداث
المسرحية شيئا فشيئا في جو من الاضحاك تتحول به هذه الكوميديا احيانا الى لون
من اللون الفارس .

يا ستي ما تمشيش كده عريانه؛ (٢)

كوميديا في فصل واحد لجورج فيد وضمنها الكاتب مشاهد مضحكة تقوم على
اظهار الشخصيات في مواقف مخرجة كالموقف الذي يجد فيه فانترو نفسه حين تظهر
زوجته كلاريس بملابسها الشفافة أمام الخادم فيكتور أو أمام منافسه السياسي هوشبيه .
كما تقوم هذه المشاهد المضحكة ايضا على التلاعب بالالفاظ أو على اظهار الشخصيات
في حالات من الغضب الشديد تنعكس على تصرفاتهم فتجعلها غير مألوفة . ويتم هذا
كله في جو قريب الى جو الفارس .

(١) Théâtre Complet de Georges Feydeau V

(٢) مثلها عزيز عيد في الاي دي روز في ١٤ فبراير ١٩١٧ p. 71

ويبدو ان هذه الكوميديا قد اثارت بعض النقاد المصريين . وكان اعتراضهم عليها من الوجهة الاخلاقية في المقام الاول . فيها هو " الراوى " يقول مثلا في معرض حديثه عنها : " هكذا يكتبون بالخط العريض اعلانات اقاموها على الجدران يراها السائرون من كل مكان ، ولقد يغال للرائي ان جماعة من مصلحة نظام المرأة اخذوا في عمل الوسائل الفعلية لكبح جماحها بمد الذي رأوه من الفساد المنتشر والفوضى السائدة بين المستهترات من النساء ، فنحمد الله على ان نرى النصيحة قد بلغت بها العناية الى حد انها اصبحت تكتب على الجدران فتظل عبرة وذكرى للرائحات الضاديات . وفي الحقيقة انه ينجلنا كثيرا ان تمشي السيدة عريانة بذرايعين مكشوفتين وصدر مفتوح وبرقع شفاف ووجه مدم بالاحمر والابيض تغاله هيكلها من الجبس ، فاذا قام نفر منّا واستخدموا ما لديهم من الوسائل لمخاربة هذه العيوب استحقوا شكرنا وكانوا قائمين بخدمة جليلة . فهل ما يقصد اليه اصحاب هذه الاعلانات هو النصع والارشاد ؟ ؟ هذه مسألة تحتاج الى نظروا الذين قرأوا من قبل " خلي بالك من اميلي " واعلانات " عندك حاجة تبلغ عنها يستطيعون بكل سهولة ان يذهبوا مغزى اعلانات " يا ستي ما تمشيش كده عريانه " فان فن التمثيل المضحك الراقي الذي ابتدعته بعض الاجواق الحربية قد فتح علينا بابا جديدا لصنوف البدع ودوس الخلاعة . " (١)

خلي بالك من اميلي (٢)

نود فيل حاول فيدوان يظهر فيها تفاهة كثير من التقاليد الاجتماعية المتفشية

(١) المخروسة ٥ فبراير ١٩١٦

(٢) من تأليف جويج فيدو وترجمة امين صدقي . مثلها بنوق الكوميدي العربي (عزيز عيد) سنة ١٩١٥ .

في بعض طبقات المجتمع ، طبقات لا شاغل المنتمين اليها سوى استراق السمع الى ما يدور من احداث خفية ومحاولة التندر بها ، في جو مشحون بالتفاهة والملل . وتتشابك الاحداث في المسرحية بصورة لافتة للنظر فتكثر المفاجآت والمواقف المخرجة والمناسبات المختلفة بين الشخصيات . ويدور هذا كله في جو مضحك مليء بالنقد والسخرية . غير ان نصيب هذه المسرحية من النقد لم يكن افضل من نصيب غيرها من الفودفيلات ، فقال فيها محمد تيمور مثلاً في معرض كلامه على الفودفيل ينتقدها من الناحية الاخلاقية : " وقد ظهرت على مسارحنا منه رواية خلي بالك من اميلي وليلة الدخلة وغيرها من روايات الفودفيل . ان قل لي بالله اى درس يأخذه الجمهور عن رواية لا تجد في مجموعها الا مفاجآت بين الخليفة والزوجة وبين الوالد وخليفة ابنه وبين خليفة ابنه وبين خليفة الوالد وزوجة الولد . " (١) وجاء في كلام عليها في جريدة الاخبار : " ذكرنا هنا انه قد انشئ جوق لتمثيل انواع الكوميدي وقد حبذنا هذا العمل من الوجهة الفنية ولكننا اظهرنا اسفنا لكون هذا الجوق جعل فاتحة اعماله تمثيل رواية "لي بالك من اميلي" وقد استقبل الجمهور اعمال هذا الجوق ببرود . ولا نعلم هل كان عمل الجمهور المذكور بسبب الرواية ام لأن الناس في هذه البلاد لم يألفوا هذا النوع من الروايات . " (٢)

وجلي ان هذا القول يناقض اقوالاً كثيرة كانت تشير الى نجاح الفودفيل على

المساح المصرية .

(١) حياتنا التمثيلية ص ٤١

(٢) الاخبار ٣٠ مايو ١٩١٥

الطلاق ، (١)

كتب سارد وهذه القودفيل بالاشتراك مع ناجاك وكان جلّ همّهما في رأى سارسي اضحاك الجمهور وادخال السرور اليه . فهي ليست دراسة اجتماعية ، أو فلسفية أو سياسية . (٢) ويبدو ان سارسي محقّ في زعمه انّ موضوع المسرحية هو أنّ جماعة من الشبان يحاولون ان يتودّدوا الى نساء متزوجات ، ولا فضل لهؤلاء الشبان عندهن سوى انهم ليسوا ازواجاً لمن . وحين يقدم هؤلاء الشبان بدورهم على الزواج / فانهم يفقدون اعجاب زوجاتهم . لذلك فان شخصيات المسرحية تنتظر اباحة الطلاق بصبر نافذ . ويمثّل حالة أولئك الرجال والنساء جميعاً دى برونيل وزوجته سيريين وعشيقتها اديمار دى جراتينيان . فحين يتفق الزوجان على الطلاق لكي تصح سيريين زوجة لاديمار ، يحل الزوج محلّ العشيق ، ويغدو العشيق شخصاً ثقيلاً مكروهاً .

ويذهب سارسي الى ان موضوع هذه المسرحية كان شائعاً في فرنسا والى ان المؤلفين لم يأتيا بجديد من هذه الناحية . (٣) على ان هذا الموضوع نفسه ربما كان جديداً بالنسبة للجمهور المصري ، ولعلّ هذا العامل - فضلاً عنّا في المسرحية من عناصر كوميدية - جعلها تلقى نجاحاً في مصر .

(١) من تأليف سارد وناجاك V.Sardou et E. de Najac وترجمة ميخائيل بشارة داود . مثلها جورج ابيش بالاسكندرية في ١٥ يونيه ١٩١٨ .

(٢) 40 Ans de Théâtre v.6 p.106

(٣) المصدر نفسه .

مدام سان جين : (١)

تدور هذه المسرحية على نقاة من الطبقة الفقيرة اسمها كاترين ، تتزوج بجندى اسمه ليفيفر ، وتصبح دوقة في نهاية المسرحية . ولكنها مع ذلك تحتفظ بعاداتها وتصرفاتها التي اكتسبتها حين كانت غسالة بسيطة . وتقع كاترين في مأزق مخرجة بسبب تصرفاتها تلك ، مما يبعث الجمهور على الضحك ويشير فيه الاهتمام بأحداث المسرحية . ويبدو نابوليون في هذه المسرحية شخصا خاليا من التعقيد ، لا تحيط به حالات تجعله بعيدا عن المفهوم الانساني البسيط ، مما يساعد على تقريب شخصيته الى الجمهور .

وتسود المسرحية روح فكيرة مريحة تظهر في الحوار وتقوم بدور كبير في انجاحها . غير ان في هذه المسرحية ألقاظا وعبارات لم يكن المتفرجون جميعا يألفونها ، لذلك فانها لم تصادف قبولا لدى الجمهور المصري جميعا ، فحمل عليها بعض النقاد فقال فيها عباس حافظ مثلا : " ولكن اذا شيدناها رأينا المعرب الجديد قد شوه ساردو للناس وانسد عليه عمله وقتل روايته . واخرجها عن نعومة اصلها وجمال الفن الذي كان فيها . وشى فيها ضربا ملوثا ممسوخا من الفودفيل المتن الذي ينجل الانسات في مقاصير الملهى ، وهي ليست من الفودفيل ، وانما هي نوع من الكوميديا الاخلاقية وقد ادخل عليها عبارات من الحامية السريقة في الفساد والقذارة والسماجة والقحة . " (٢)

(١) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من تأليف ساردو ومورو Sardou et Moreau وترجمة ميشيل ميرزا . مثلها جوق ابيض وحجازى بالابيرا في ١٦ أبريل ١٩١٦ .

(٢) المنبر ٦ أبريل ١٩١٦ .

دوران ودوران أو المحامي المزيف ، (١)

فودفيل تقوم على الالتباس الذي ينجم عن تشابه في الاسم بين قرييين . ذلك ان البير دوران البقال ينتحل شخصية ابن عمه البير دوران ، المحامي المشهور ، لكي يفوز بابنة الجنرال كوكاردييه ، فينتج عن ذلك مواقف محرجة ومفاجآت مضحكة كأن يطرد المحامي من مكتبه ساعة من الزمن لكي يحل محله ابن عمه البقال ، وأن تعتقد لويزا ابنة الجنرال ان زوجها يخونها مع عشيقاته له . وفي نهاية المسرحية يعرف الجنرال وابنته الحقيقة ، ألا انهما يرضيان بها بعد ان يتبين لهما ان دوران البقال ذو ثروة كبيرة . ولعل هذه المواقف التي تتركز اليها المسرحية قد حققت نجاحها لدى الجمهور المصري .

ضربة مقرعة ، (٢)

تدور هذه الفودفيل حول مهندس اسمه باريزار يتلبس بشخصيتين ، احدهما شخصية وهمية ، لكي يخدع زوجته كوليت ويلقي التهمة على الشخصية الوهمية اذا انكشف امره . غير ان سوزان ، صديقة كوليت ، تتدخل وتساعد كوليت على اكتشاف الحقيقة في نهاية المسرحية على الرغم من محاولات التضليل التي كان يقوم بها باريزار . وقد بنى المؤلف قيم هذه المسرحية جميعا على الالتباس في شخصية باريزار ، فولد ذلك في المسرحية مفاجآت متراكمة ومشاهد مضحكة ومواقف محرجة كان سببها قرب

(١) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من تأليف اوردنو وفلابريج Ordonneau et Valabrègue . مثلها امين عطا الله بالزقازيق في ٢٧ ابريل ١٩١٦ .

(٢) من تأليف موريس هنيكان وجورج دوفال Duval / Maurice Hennequin et Georges . وترجمة عزيز عيد . مثلها جوق عزيز عيد في ٧ سبتمبر ١٩٠٧ .

افتتاح امربرزار . وربما كان في هذه المفارقات التي تفرعت عن موضوع المسرحية
المتعة الرئيسية التي صادفها الجمهور المصري في هذه الفودفيل ، شأنها في
ذلك شأن غيرها من الفودفيلات التي مثلت على المسرح المصري بين ١٩٠٠ و

١٩٢٠ .

الفصل الخامس : الأوبرا

كانت الأوبرا من الفنون المسرحية التي أولاها المترجمون اهتمامهم في مصر ،
فترجمت "عائدة" في حدود سنة ١٨٧٠ ، وترجمت "الأفريقية" في سنة ١٨٩٧ .
وفي الفترة الممتدة ما بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ ترجم فرح انطون عددا من الأوبرات منها
"كرمن" و "كرمينا" و "ادنا" و "تايبس" ، واقتبس محمد تيموراوبرا "باربيلو"
واسماها "العشرة الطيبة" .

وربما كان للقبال على هذا الفن صلة بحب الجمهور المصري للغناء .
والأوبرات التي سأتناولها في هذا البحث هي التالية : "الأفريقية" و "كرمن" و
"العشرة الطيبة" و "تايبس" .

الأفريقية : (١)

كانت هذه الأوبرا قد ترجمت الى العربية قبل سنة ١٩٠٠ . لذلك فإنها
لا تدخل في هذا البحث من الوجهة التاريخية . غيراني سأدرسها في هذا الفصل

(١) من تأليف أوجين سكريب - Eugène Scribe وترجمة داود بركات ويوسف
حبيش . مثلها جوق اسكندر فرح في الأوبرا في ٢٣ أبريل ١٨٩٧ .

نظرا لقلّة النصوص التي بقيت لدينا من المسرحيات جميعا بحامة ، ومن الاوبرات
بخاصة ، ولأنها اشتهرت في المسرح المصري في الفترة التي يتناولها بحثنا .
وسوف اقيم مقارنة بين نص هذه الاوبرا الفرنسي وترجمته العربية في القسم الثاني
من البحث .

تدور احداث " الافريقية " في القرن السادس عشر ، ويتناول موضوعها الحب
والغزو والتطلع الى اكتشاف المجهول ، أما محورها الرئيسي ففكرة الوطن ، والحمل
على تعجيده . تلك الفكرة التي لا تفارق ذهن فاسكو ، والتي لم تبأح سليكا ونيلسكو
حين كانا اسيرين . من هنا فان المسرحية تخاطب الشعور القومي لدى الجمهور .
ومن القضايا التي تطرحها هذه المسرحية قضية الدين وعلاقته بالتقدم .
فالكهنة يقفون من فاسكو موقفا معاديا ، ويحاولون ان يحولوا دونه ودون السفر
لاكتشاف بلاد جديدة ، معتبرين ان في سفره مخالفة للمشيئة الالهية . ومن المعلوم
ان هذه القضية كانت من القضايا الهامة في مصر في الربع الاول من القرن العشرين .
والمسرحية الى ذلك حافلة بالمغامرات والحوادث المثيرة والدسائس وصفات
البطولة وتقلبات الشخصيات النفسية والعاطفية . ولعل هذا التنوع في المسرحية
كان من العوامل التي اسهمت في نجاحها .

كـرـمـن : (١)

استوحى ميلهاك وهاليفي هذه الاوبرا من رواية لبروسبير مريميه تحمل الاسم

(١) من تأليف ميلهاك وهاليفي Milhac et Halévy واقتباس فرج انطون . وضع
الحنان كامل الخلعي ومثلها جوق منيرة لمهدية بتياترو الحمراء بالاسكندرية
في ١٠ فبراير ١٩١٧ .

نفسه • وقد وضع موسيقاها جون بيزيه •

تدور أحداث هذه الاوبرا في اشبيلية ويتناول موضوعها قصة جندى اسمه دون جوزيه يترك ميكايا الفتاة التي كان يبادلها الحب ، ويقرر من الجندية بعد ان يلحق اعانة برئيسه زونيغا ليلحق بفتاة عجوبة اسمها كرمين ويعيش بين قوما • غير ان الوفاق لا يدوم بينهما فينتهي به الامر الى ان يقتلها ويسلم نفسه • فهذا الحب بين جوزيه وكرمين حب عنيف تشغله انفصالات نفسية شديدة ، ومشادات خطيرة كان لهما جميعا أثر في تسيير الاحداث • فالغضب مثلا كاد يدفع جوزيه الى ان يقتل اسكاملو ولم تتدخل كرمين في الوقت المناسب • والخيرة قد دفعت الى ان يطعن كرمين نفسها في نهاية المسرحية •

ولعل في تصوير هذه المشاهد شيئا من الاسراف والغلوه غير انها مع ذلك كانت تخاطب عاطفة الجمهور وتبثخي التأثير عليه •

ومن خصائص هذه الاوبرا انها تصوّر ملاح من حياة الضجر وحبهم للطبيعة واقبالهم على الغناء • ولعل الجمهور كان يجد في ذلك شيئا جديدا •

ويشير محمد تيمور الى اسباب نجاح " كرمين " في مصرية قول : " على ان الرواية نجحت نجاحا كبيرا وأقبل الجمهور عليها في كل مرة مثلت فيها وكان بعض هذا النجاح راجعا الى سهولة الموضوع وموضوع الرواية موضوع حب وغرام وهجر وانتقام وكل هذا يفهمه الاديب والجاهل كما ان صوت منيرة ذلك الصوت العذب الذي اذا سمعه السامع ترنح وهتف ومال وصفق بيديه استحسانا واعجابا بتلك الرقة الكبيرة والبعة الناعمة الجميلة كانت ايضا من الاسباب التي شغفت في ضعف الذوق المسرحي لألحان الرواية • (١)

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٧٩

اوبرا من تأليف لويس غاليه وتلحين جول ماسنيه ، اعتمد مؤلفها على قصة اناتول فرانسيس " تاييس " . (٢) وتروى هذه الاوبرا قصة راهب اراد ان يرشد احدى الفواني الى طريق الايمان فأفلق وغدت الثانية راهبة . ولكن الراهب احبها حباً دنيوياً وتخلّى في سبيلها عن روحانيته ، فأبّت ان تجاريه في حبه وعزمت على ان تتابع سيرها في السبيل التي هداها اليها . فهذه الاوبرا تطرح اذن قضية الايمان الصحيح والتوبة الصادقة ، وهي قضية كانت تهم الجمهور المصري .

غير ان " تاييس " لم تلق نجاحاً كبيراً في مصر كما يظهر من كلام تيمور التالي : " مكثنا سنة ننتظر تاييس الى ان اعلن عنها فذهبنا لرؤيتها واليوم نكتب منتقدين الرواية والالحان والتمثيل . أول ما نؤاخذ به صديقنا فرح افندى انطون هو اختياره رواية مشهورة بالحنانها الافرنجية ، وان كانت مصرية الموضوع يظهرها لنا على المسرح المصري مشفوعة بالحنان عربية مع علمه باختفاء الاعذار التي تذرع بها في كرمين فالنوع الجديد الذي اتانا به لا يحتاج في المرة الثانية للفضجة التي احتاج لها في المرة الاولى ومنيرة حازت الشهرة التي كانت تصبو اليها فسلام تخرج للناس رواية كتاييس وليست هي بتاييس من وجهة الالحان والحنان تاييس مشهورة طبقت شهرتها الخافقين وما هذا بأول نقد نوجه لصديقنا بل هناك نقد آخر أهم في نظرنا من النقد الاول وهو أن موضوع الرواية يصعب فهمه على الجمهور الذي يميل للتمثيل الغنائي

(١) اعتمدت في الكلام على هذه الاوبرا كتاب Louis Gallet وهي من تأليف لويس غاليه وترجمة فرح انطون . مثلتها فرقة منيرة المهدية بمسرح الحمراء بالاسكندرية في ٢٠ نيسان ١٩١٨ ودار التمثيل العربي في ٢٥ نيسان ١٩١٨ .

(٢) The World Great Operas p.406

في مصر لأن موضوعها فلسفي وكفى باسم اناتول فرانس مؤلف الرواية ليعرف الجمهور أنه يقدم على رواية يكاد ذهنه كثيرا لفهمها . (١)

العشرة العايلة : (٢)

استوحى محمد تيمور موضوع هذه الاوبرا من اوبرا " بارب بلو " ، فاحتفظ فيها بأحداث الاصل الكبرى ، والحق تشييرات كثيرة بالتفصيلات المتفرعة عن هذه الاحداث ، فأنت بعيدة عن اصلها الذي اقتبست عنه . ويقول محمد تيمور في كلام له على هذه الاوبرا مخاطبا أحد اصدقائه : " اردنا يا صديقي ان نضع أول حجر في اساس الاوبرا كوميك الحقيقي فاخترنا رواية فرنسية (بارب بلو) Barbe-Bleue ومصرنا حوادثها فلم نجد عصرا من العصور التاريخية يلائم حوادث الرواية غير عهد المماليك ولم نشأ ان نختار عصرا من عصورنا الزاهرة كنصر الفراغة وعهد الحرب خوفا من تشويه تاريخنا الزاهر . (٣)

يتضح من هذا الكلام ان التخيير الذي الحقه تيمور بهذه الاوبرا كان مقصودا . ذلك انه كان يرمي الى خلق ادب قومي مصري وبالدرجة الاولى الى خلق كوميديا مصرية . ومن عناصر التمييز في هذه الاوبرا ان المؤلف جعل أحداثها تدور في بيئة مصرية ، وكتب حوارها باللغة العامية المصرية ، وضمنها اغنيات والحانا واشارات محلية .

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٨١

(٢) من تأليف هنري ميلهاك ولودفيغ هاليفي Henri Meilhac et Ludovic Halévy واقتباس محمد تيمور . وضع موسيقاها في الاصل جاك اوفنباخ Jacques Offenbach ووضع افعالها في اقتباس تيمور بديع خيري ولحنها سيد درويش . مثلها جوق الاوبرا كوميك بادارة نجيب الريحاني بكازينو دي باري في ١١ مارس ١٩٢٠ .

(٣) حياتنا التمثيلية ص ٣٠٠ - ٣٠١

وقد توخى محمد تيمور في هذه الاوبرا اضحاك الجمهور المصرى فاختار
لشخصياتها اسما غريبة كحلي بابا حمرا خضر وحسن مرنوس وشخشبار ، واكثر فيها
من النكات ، وانتقد المجتمع المصرى بطريقة ساخرة ، واستعمل عددا من الالفاظ
التركية . غير ان الفكاهة في هذه الاوبرا لم تغل احيانا من الابتذال . ولعل
السبب في ذلك ان المؤلف قد اضطر الى ان يراعى مستوى الجمهور الذى تقدم
له هذه الاوبرا .

سأحاول في هذا القسم ان ادرس النصوص الفرنسية والنصوص العربية دراسة مقارنة متوخيا ان اتناول نماذج تمثل الاتجاهات التي عرضت لها فسي القسم الاول من البحث . غير انه لن يتسنى لي ان اختار ما يناسب المقام من النصوص لأن المسرحيات التي عثرت عليها في اصالحا الفرنسي وفي ترجمتها العربية قليلة جدا . بحيث يغدو الاختيار مستحيلا . لذلك فسوف ادرس المسرحيات التي تيسر لي الحصول عليها جميعا . وسأتبع في هذا القسم التقسيم نفسه الذي اعتمدته في القسم الاول ، فأبدأ بدراسة مسرحية " لويس الحادى عشر " باعتبارها من المسرحيات التي مهدت السبيل امام المسرحية الرومنطيقية ، ثم انتقل الى دراسة مسرحيات ليهنجو ودوما . تعد من صميم المسرح الرومنطيقى ، ومن ثم اتناول بالبحث مسرحيات من الاتجاه الواقعى ، وانتقل بعد ذلك الى الميلودراما ، فالكوميديا ، فالأوبرا ، على قدر ما تسلف النماذج التي بين ايدينا من هذه الفنون المسرحية . جميعا .

١) لويس الحادى عشر = LOUIS XI

ترجم هذه المسرحية الشعرية الياسافى . وقد نقلها نثرا ، وذلك لعدة اسباب ، منها صعوبة ترجمة الشعر الى نثر ، ومنها ان الجمهور المصرى لم يكن يستسيخ — بصورة عامة — المسرحيات الشعرية لأن هذا يتطلب ثقافة مسرحية بعينها كانت مفقودة لديه . ومنها ان معظم الممثلين لم يكونوا قادرين على اداء الادوار عن طريق الشعر لأن ثقافتهم كانت في الغالب محدودة . لهذه الاسباب

بمهما انصرف المترجمون عن استعمال الشعر وسيلة للترجمة . ويمكن ان نطبق هذه
الاحكام على كثير من المسرحيات الشعرية التي نقلت نثرًا الى العربية . وفيما يختص
بمسرحية لويس الحادي عشر ، فان ترجمتها نثرًا قد افقدتها شيئًا من الايقاع الموسيقي
الذي تشتمله الاصل الفرنسي . تأتي الايقاع الموسيقي في الترجمة العربية ضعيفًا .
غير ان المترجم رغب في ان يسوّى من هذا النقص ، فحاول ان ينقل الجو العام الذي
اراده كازيمير ديلافين . وبدروانه افلح في ذلك في كثير من الاحيان . مثال ذلك
المقطع التالي الذي اراد فيه المؤلف ان يثير الم الجمهور وعزته في كلام لنيمور على
موت والده :

" ينسى ما مضى ! هو ! ماذا اسمع ؟ ينسى اى شيء ؟ ابناءيته الهائلة
اضحاياه الجديدة ؟ ينسى يوم احضرنا ونحن ثلاثة اطفال ووضعنا تحت
آلة القتل زيادة في التنكيل وقلوا في القسوة والظلم . . . يا لهول تلك
الساعة اني اذ مدت يدي نحوه ، اني اودعه الوداع الأخير شعرت
بدموعه السخينة تتساقط عليهما قطرة قطرة . . . دموعه ؟ لا . . . ان
عينيه اللتين اطفأهما الالم لم يكن في وسعهما البكاء . . . " (١)

ويتأجل هذا النص في الاصل الفرنسي :

"Oublier ! lui ! qu'entends-je ? Oublier, quoi? son crime
Ce supplice inconnu, l'échafaud, la victime ?
Quoi trois fils à genoux sous l'instrument mortel,
. . . O moment d'éternelle pitié !
Tendant vers lui mes mains, pour l'embrasser sans doute,
Je crus sentir des pleurs y tomber goutte à goutte,
Les siens . . . Non, non: ses yeux, éteints dans les douleurs,
Ses yeux n'en versaient plus, . . . " (٢)

لقد استطاع الياس فياض في هذا المقطع — وفي مقاطع كثيرة غيره — ان

يؤدى الجو الشعوري الذي اراد المؤلف ان يخلقه وان هو لم يقدر ان ينقل موسيقى

الابيات بشكل يتناسب مع العمل الفرنسي .

(١) لويس الحادي عشر ص ٣٤

(٢) Louis XI p. 37

أما الترجمة بذاتها فمقبولة أجمالا وتدل على ان معرفة المترجم باللغتين الفرنسية والعربية جيدة . فالنص العربي سليم يكاد يخلو من الركاكة التي تصادفها — على تفاوت — عند بعض مترجمي تلك الفترة ، غير ان ذلك لا ينفي وجود عثرات فسي ترجمة الياس فياض هذه وسأحاول ان أعرض لها بشيء من التفصيل .

يقول كومين مخاطبا كواتيه في المشهد الرابع من الفصل الاول في حديث بينهما عن نيمور : ^(١) "Nemours était coupable" ومعني ذلك بالضبط "لقد كان نيمور مذنباً" . وقد جاء في الترجمة العربية ما يلي : "لقد كان نيمور معتدياً اثماً فلاقى جزاءه" . (٢) فيبدو من ذلك ان الياس فياض هنا يتصرف في النص ولا يقوم بترجمته ترجمة دقيقة مع ان المعنى واضح سهل لا يحتاج نقله بدقة الى جهد كبير . ولعل مرد ذلك الى ان المترجم قد رغب في شرح المعنى وتفصيله لكي يسهل ادراكه عند الجمهور ، أولكي يكون تأثيره فيه أشد .

وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني تقول ماري مخاطبة ولي السهد :

"Tout plait à dix-sept ans, monseigneur, et plus tard
L'avenir, qui vous charme, épouvante un vieillard.
Mais un beau jour, des fleurs, les danses du village,
Vont égayer pour lui ce saint pèlerinage.
Il faut que je me hâte." (٣)

وقد ترجم الياس فياض هذا المقطع كما يلي : "من كان في سنك يا مولاي يروق له كل شيء . ولكن المستقبل الذي يتراءى لك زاهياً وانت في السادسة عشرة ستراه مخوفاً مظلماً حين تبلغ الستين او السبعين . على ان الجو جميل اليوم والفلاحين في رقص وطرب وذلك مما يجعل زيارة الملك لبيعة الحذراء بهيجة الرونق فيبعث الى نفسه شعاع السرور . فلاسرع باعداد هذه الازهار" . (٤)

(١) Ibid. p. 10

(٢) لويس الحادي عشر ص ٦

(٣) Louis XI p. 26

(٤) لويس الحادي عشر ص ٢٢

ويبدو جليا ان المترجم ارتكب بعد الأخطاء حين حاول ان ينقل هذا المقطع
فترجم " dix-sept ans " " بالسادسة عشرة وينبغي ان تكون " السابعة عشرة "،
وترجم "vieillard" التي تعني " شيخا " بـ " حين تبلغ الستين أو السبعين " وذكر
" الملك " و " العذراء " وليس لهما ذكر في النص الاصيل وذلك لانه افاد هنا من
محررته المسبقة لأحداث المسرحية وادخل الفاظا في غير موضعها . وليست هذه
التفسيرات أو الإضافات نادرة في هذه الترجمة، فقد ورد في كلام لنيمر مثلا : " ولكن
على كل حال لا انسى ذلك المشهد الرائع ما حييت " (١) وهذا الكلام اضافة من
المترجم لا وجود لها في الاصل الفرنسي .

وفي حديث بين كولين ونيمر يذكر فيه هذا مقتل ابيه يقول نيمر :
(٢) " Ah ! mon père ! mon père " ومعنى ذلك : " آه ! يا ابي ! يا ابي ! " .
ولكن الياس فياخر ترجمه بقوله : " ولا يمحو الدم الا الدم " (٣) . والحق ان هذه الفكرة
كانت تساور نيمر وتشغل باله، غير انه لم يصرح بها حين قال " آه يا أبي " . وفي المنظر
الرابع من الفصل الثالث يقول اوليفيه Olivier : (٤) " Plût au ciel "
فترجم الياس فياخر ذلك بما يلي : " هذا ما يتمناه كل مناص لفرنسا " (٥) . ولا علاقة
لهذا القول بقول اوليفيه " ليرق ذلك السماء " . ولعل المترجم تجنب هذه العبارة
لاسباب دينية .

(١) لويس الحادي عشر ص ٣٥

(٢) Louis XI p.38

(٣) لويس الحادي عشر ص ٣٥

(٤) Louis XI p.67

(٥) لويس الحادي عشر ص ٦٣

وشبيه بهذا الخطأ ذاك الذى ارتكبه المترجم حين حاول ان يترجم قول
 ماري Marie للملك في المنظر السابع من الفصل نفسه (١) "Vous riez" وتعني
 بذلك "هل تضحك" أو "هل تستهزئ" ، بينما رأى المترجم انها تعني "انا لا املكك يا مولاي
 بل اقول ما يخالف فكرى" (٢) وليس هذا من الدقة في شيء . ومن الطبيعي الا تكون
 اشباه هذه الأخطاء ناجمة عن عجز لدى المترجم عن ادراك المعنى وانما يبدو ان
 المترجمين كانوا يبالغون لقلمهم العنان احيانا دون ان يدققوا في المعنى الذى
 اراده المؤلف ، أو أنهم كانوا يتصرفون في الاصل لكي يجعلوه مقبولا لدى الجمهور المصرى .
 وعند المترجم الى اناشيد الفلاحين في المسرحية نقلها شعرا . من
 ذلك النشيد التالي في مطلع الفصل الثالث :

Quel plaisir ! ... Jusqu'à demain
 Sautons au bruit du tambourin.
 Pour étourdir le chagrin,
 Filletes,
 Musettes,
 Répétez mon refrain !
 A la gaieté ce beau jour nous convie:
 L'esprit libre et le cœur content,
 Demandons tous bonheur et longue vie
 Pour le roi que nous aimons tant." (٣)

والترجمة العربية لهذا النشيد هي التالية :

"مارسيل - (يغني والفلاحون يغنون معه)

الرقص الرقص حلا إلانا لا عاش الهم ولا كانا

هيا نرقص هيا يا صاح اليوم تطيب لنا الافراح
 فأدر بالصقوكوس الراح وهلم نخني الحانا

ولندع جميعا بلسان فرد لله الرحمن
 ليدم لويسا بأمان ويفيز عليه الاحسانا

(١) Louis XI p. 74

(٢) لويس الحادى عشر ص ٧٠

(٣) Louis XI p. 54

لم يترجم الياس فياض النص الفرنسي ترجمة حرفية ، بل أضاف اليه اضافات ربما دعاه اليها الوزن الشعري منها : " فأدر بالصفو كؤوس الراح " ومنها " فرد لله الرحمن " . ولئن استطاع المترجم ان يؤدي المعنى العام الذي عبر عنه كازيمير ديلافين ، فانه اضطر الى ان يضحى ببعض التفاصيل . من هذه التفاصيل : " ردوا لازمتي " ، ومنها " لنقفز على صوت الطبل " التي وضع بدلا منها : " الرقص الرقص حلا الآن " . وهذا التغيير الذي الحقه الياس فياض بالاصل لم يفقد الترجمة قيمتها اذ انه حافظ على روح النص الفرنسي وان دفعته ضرورات الشعر للتخلي عن ترجمته ترجمة حرفية . وفي المنظر الثاني من الفصل نفسه يردد مارسيل والفلاحون اللازمة نفسها التي وردت في هذا النشيد . ألا ان الياس فياض يحدث فيها تغييرا في الترجمة العربية بحيث تصبح كما يلي :

ما دام لنا صدر الامر	بالرقص فليس لنا عذر
ان تريستان له اجر	فأدم يا رب تريستاننا . (١)

وفي نهاية المنظر الاول من هذا الفصل ، يعيد مارسيل غناء قسم من النشيد ، وقد حذف هذا القسم من الترجمة العربية وان كان المترجم قد اشار الى ان هناك غناء عندما انتهى المنظر بقوله : " مارسيل (يعني ايضا) " (٢) . ومما يسترعي الانتباه بهذا الشأن ان الياس فياض حذف منظرا بكامله هو المنظر الثامن من الفصل الثالث وهو منظر قصير تناجي فيه ماري نفسها بعد حديث بينها وبين الملك لويس . وتستهل ماري هذا المشهد بكلام على طيبة الملك وحلمه . (٣) ولعل هذا ما دفع المترجم الى ان يحذفه . ذلك ان الملك يظهر اجمالا بمظهر النبيل المراوغ ولعل اظهره احيانا بنير هذا المظهر بعد عائقا في سبيل النهاية الاخلاقية التي كان يهدف اليها المؤلف والمترجم معا .

(١) لويس الحادي عشر ص ٥٥

(٢) المصدر نفسه ص ٥٢

(٣) Louis XI p. 77

من هذا كله ، يمكن القول ان الياس فياض تصرف في ترجمة هذه المسرحية وقد حاولت ان ارد هذا التصرف الى اسبابه - بمقد المستطاع - في تضاعيف المقارنة . الا ان ترجمته تبقى مقبولة اذا قيست بالترجمات القليلة التي بقيت لدينا من ترجمات تلك الفترة .

(٢) مضحك الملك = Le Roi S'amuse

مسرحية شعرية لفكتور هيجو ترجمها نثر الى العربية الياس فياض الذي يبدو أنه لم يجد في ترجمة هذه المسرحية كما اجاد في ترجمة المسرحية السابقة . فالماخذ على هذه الترجمة كثيرة . فمن هذه المآخذ ان المترجم قسم المسرحية الى فصول خمسة دون ان يفصل بين اجزاء الفصل الواحد بمناظر أو مشاهد ، فأتى الكلام مقصلاً ، والسياق المسرحي مضطرباً في كثير من الاحيان . مثال ذلك ان المترجم في الفصل الثاني من المسرحية يصل ما بين كلام تريبوليه "Triboulet" مع سلتاباديل "Saltabadil" في نهاية المنظر الاول وكلام تريبوليه وحده في المنظر الثاني . ومثاله ايضا انه عمل على دمج الفصلين الرابع والخامس فجعلهما فصلاً واحداً بعد ان عمد الى الاختصار او الحذف . وهذا الحذف يمكن ان يعدّ من المآخذ الرئيسية على الترجمة . فقد حذف المترجم المنظرين الاخيرين من الفصل الخامس ، اي المنظرين الرابع والخامس . ويقوم المنظر الرابع على حوار بين تريبوليه وابنته بلانش "Blanche" التي كانت تحتضر . أما المنظر الخامس فحديث يجري بين تريبوليه وافراد من الشعب . فهذان المنظران لا يضيفان اضافة كبيرة الى سير الاحداث في المسرحية . ولربما وجد المترجم أن نهاية المسرحية الدائمية كانت باكتشاف تريبوليه ان المطعون بسيف سلتاباديل لم يكن سوى ابنته بلانش ، فآثر ان يحذف هذين المنظرين .

وفيما يتصل بهذا المأخذ نفسه ، فإن المترجم عمد الى حذف جميع التضميلات التي تختص بالديكور وشخصيات المسرحية ، بالإضافة الى حذف المقاطع المختلفة كحذف الاغنية التالية التي يؤديها الملك وتريبوليه معا :

"Le Roi: Vivent les gais dimanches
Du peuple de Paris !
Quand les femmes sont blanches ...
Triboulet: Quand les hommes sont gris" (١)

ومعنى هذا الكلام : " لتدم ايام الآحاد المرححة لشعب باريس ، عندما تكون النساء بيضا ...
تريبوليه : ويكون الرجال في حالة سكر شديد " . (٢)

وكان اولي المترجم الا يحذف مثل هذه الاغنية لأن لها دلالة في المسرحية .
ذلك انها تسلم في ابراز ناحية الحبث واللامبالاة في شخصية الملك وبخاصة ان تلك الناحية في شخصيته تقوم بدور كبير في تسير احداث المسرحية . كذلك فإن المترجم يحذف الاغنية التي يبدأها دي بيان "M. DePienne" ويكملها تريبوليه في المنظر

الثالث والتي مطلعها :

"Quand Bourbon vit Marseille,
Il a dit à ses gens: ... " (٢)
أي : " عندما شاهد بوريون مرسيليا قال لأهلها ... "

ولعل حذف هذه الأغاني ناجم عن صعوبة نقلها الى العربية بالشكل الذي وردت فيه في الأصل ، وقد يكون مرد ذلك الى ان الاشارات التي يرمز اليها المؤلف لم تكن تنمّ الجمهور المصري .

ولم يقتصر المؤلف على حذف بعض المناظر والاغاني من المسرحية ، بل حذف

Le Roi S'amuse p134&(١)

Le Roi S'amuse p. 1420 (٢)

كثيرا من المقاطع والجميل والعبارات ، مما لا يتسع المجال لذكره ها هنا .
ولئن كان المترجم قد حذف من مواضع من المسرحية ، فإنه قد اضاف الى
هذا الأصل وزاد عليه في مواضع اخرى . فها هي بلانش تقول مخاطبة دام بيرارد
" Dame Béarde " في المنظر الخامس من الفصل الثاني ، منبرة اياها انها تفتقد
الملك :

"Le dimanche jamais ne revient assez tôt
Quand je ne le vois pas, ma tristesse est bien grande." (١)

وقد نقل المترجم هذين البيتين كما يلي :
أه ما أبطأ يوم الأحد . أجدا الايام شهورا
حين لا اراه . واشعر كأن حبرا يضط على صدرى . (٢)

فجملة " أجدا الايام شهورا حين لا اراه " لا وعود لها في النص الفرنسي .
والجملة التي تليها تنوب عن : " يكون حزني شديدا " . فكأن المترجم يسترسل في
صياغة النص العربي دون ان يسير الاصل الى انتباه احيانا . وربما تحمّد المترجم
ها هنا هذا التحوير أو هذه الاضافة ، اعتقادا منه ان نقل المعنى بشيء من المبالغة
يكون اثره في المستمع اشد .

ولا يقتصر المترجم في بعض الاحيان على الاضافة الى الاصل ، بل يحدث
تغييرات تدل على انه لم يفهم النص الاصيل . من ذلك قول بلانش متكلمة على الملك

في المنظر الرابع من الفصل الثاني :

"Dans ses yeux on voit son coeur paraître
Un grand coeur" (٣)

ومعنى ذلك : " في عينيه يظهر قلبه ، تلبه الكبير " .

(١) Le Roi S'amuse p. 1395

(٢) مضحك الملك ص ١٧

(٣) Le Roi S'amuse p. 1392

وقد جاء في الترجمة التي بين يدي ما يلي :
" ان قلبه يتمثل في عيني فموذو قلب تبير " (١)

وفي هذا تحريف واضح للنص الفرنسي . وفي المشهد الثالث يقول باردليان
(٢) "Le bon conte!" : M.de Pardailan يا للكونت الطيب ! وقد نقل المترجم ذلك
الى : "حديث سرافة" (٣) وليس بين المصنفين علاقة . غير ان التحريف هنا لا يمكن
ان يرد الى عجز المترجم عن اداء المعنى المقصود ، وان لم يكن لهذا التحريف ما
يسوغه . وفي حديث بين الملك وتريبوليه في اول المسرحية ، يقول الملك متكلماً على بلانش :
"Une femme bourgeoise, et de naissance obscure,
Sans doute, mais charmante !" (٤)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : " لا شك اننا امرأة بورجوازية
ومن اصل غامض ، ولكنها فاتنة " (٥) وقد ترجم المترجم ذلك كما يلي :
" ان الفتاة من الطبقة الوسطى ولكن ليس في بنات الاشراف من هي اجمل
منها " (٥) . والحق ان المؤلف لم يأت على ذكر بنات الاشراف في النص ،
ولا هو اقام مقارنة بينها وبينهن ، فكان ذلك تصرفاً من المترجم .

ومما يستعري الانتباه ان المترجم أحدث تفسيراً في بعض أسماء العلم التي
وردت في المسرحية فصار سلتباديل " سلتدليل " ، واسبحت دام بيرارد " Dame Bérardel"
" بريجيت " ، واضحى فوشيه ماهيه " Gaucher Mahier " " روبيرمين " .
وهذا التحوير في الاسماء ليس شديداً المخطورة ، غير انه لا داعي له . وربما عاد
ذلك الى ان المترجم افق الاسماء التي اختارها اسهل من تلك التي وردت في الاصل
الفرنسي .

(١) مضحك الملك ص ١٦

(٢) Le Roi S'amuse p. 1353

(٣) مضحك الملك ص ٥

(٤) Le Roi S'amuse p. 1337

(٥) مضحك الملك ص ١

ويضاف الى هذه المآخذ جميعا ان المترجم وقع في أخطاء تتعلق بطبيعة
العبارة فأتى تعبيره رككاً في بعض الأحيان . مثال ذلك ان مدام بيرارد تقول مخاطبة
تريبوليه في المنظر الثالث من الفصل الثاني :

"Et comment voulez-vous qu'un homme ici pénètre ?." (١)

وقد جاء في الترجمة العربية ما يلي : "وكيف يستطيع للرجل بلوغ هذا
المكان". (٢) فاستعمال صيغة المجهول هنا ليس من العربية الصحيحة في
شيء ، وانما هو ترجمة حرفية لصيغة انكليزية أو فرنسية تحاشاها المؤلف في النص
الفرنسي .

من هنا كانت هذه الترجمة رديئة بوجه عام ، يكثر فيها الحذف من الاصل ،
والزيادة عليه ، والتصرف في معانيه ، دون ان يكون لهذا التصرف مسوغ في كثير من
الأحيان .

(٣) ماري تودور أو نقاش المناجر (٣) = Marie Tudor

مسرحية من مسرحيات هيجو الشهيرة ، نقلها الى العربية الياس فياض .
وتكرر في ترجمة فياض هذه المقاطع الشعرية التي نالا الاصل الفرنسي من معظمها . وقد
حرص المترجم بشكل خاص ان ينهي فصول المسرحية جميعا — ما عدا الفصل الرابع —
بأبيات من الشعارات للجمهور المصري ، فدفعه ذلك الى ان يحدث تغييرا في نهاية

(١) Le Roi S'amuse p.1389

(٢) مضحك الملك ص ١٥

(٣) الصفحتان ١٣ و ١٤ موزقتان من المخطوطة التي بين يدي .

المسرحية . فالمسرحية تنتهي في الاصل بقول سيمون رينار "Simon Benard"

بعد ان سألته/عن قاتل فبيانو فبياني الملكة
: " Fabiana Fabiani"
"Moi. J'ai sauvé la reine d'Angleterre"(١)

وترجمة هذا الكلام ما يلي : " انا . لقد خلصت ملكة انكلترا " . غير ان
المترجم لا ينهي المسرحية ها هناء بل يضيف اليها عددا من الابيات تقرر الملكة
في ختامها ان تعتمد سياسة اللين والعفو ، وان تقيم احتفالا يتم فيه زفاف جيلبير
Gilbert وجان Jane . وفي تغيير نهاية المسرحية هذا تحقيق
لمبدأ العدالة الشعرية الذي كان الجمهور يطلبه في نهايات المسرحيات .

ولا تقتصر الإضافات في هذه الترجمة على نهاية المسرحية ، بل تتعداها
الى اماكن مختلفة منها . من ذلك المقطع الشرير الذي يستهل به جيلبير الفصل
التالي

الرابع .

سلام على ما مر من عيشنا العذب	اويقات لم نعرف سوى لذة القرب
اويقات كان الدهر ييسم ثنره	وكنا من الافراح في مرتع خصب
سلام على ذاك الزمان وحسنه	من الشاشق المدمود والواق الصب . . . (٢)

ومن ذلك ايضا قول جيلبير واصفا جمال جان :

" انظر ألسنت ترى جدالا باشر	فضح الشموس وأفجل الاقمار
انظر ألسنت ترى محاسن دلحة	تسبي العقول وتبهر الابصار (٣)
لله ما أحلى الشرام لدى امرئ	عشق الحسان وادرك الاوطارا

فهذان المقطعان لا يعود لهما في الاصل ومعظم هذه المقاطع غزلية .

(١) Marie Tudor p.551

(٢) ماري تيودور ص ١٣٧

(٣) المصدر نفسه ص ٢٠

واغلب الظن انما كانت تغنى . وقد يكون ذلك من الاسباب التي حدث المترجم ان يضيفها الى النص الاصيل . والحق ان اضافة المقاطع الشعرية الى الترجمات العربية لم تكن تقليدا غربيا في المسرح المصري . وقد اشار محمد تيمور الى اثر الخناء في الجمهور فقال في كلام له على اطوار التمثيل : " انتقل التمثيل بعد ذلك الى طوره الثاني يوم احترف المرحوم الشيخ سلامة حجازي التمثيل العربي ففي هذه ارتقى اسلوب المسرحيين وترجمت عدة روايات فنية عن الانرسية والانكليزية فرأينا على مسرح عبد العزيز روايات شكسبير وهيجو وكورنيل وديماس الكبير ولكنهم كانوا يعتمدون الى مزجها بالالحن وتشويه بعض مشاهد ما ارضا للجمهور وكان هذا التغيير نتيجة لسماع الالحن الشجية التي ينشرها الشيخ سلامة حجازي . . . " (١)

وفي المسرحية أبيات وضعت للشقاء صاغها المترجم على طريقة الموشحات منها :

من اودع الالفان	سوارم الهند
واثبت الربحان	في صفحة الخد
قضى على الولهان	بالدمع والسند (٢)

ولا ريب ان اشباه هذه الابيات كانت تطرب الجمهور المصري فلم يكن بد للمترجم من ان يدخلها احيانا في النص اذا هو اراد ان يرضي هذا الجمهور . ولئن كان المترجم قد زاد على الاصل احيانا ، فانه قد حذف منه احيانا أخرى ، وان كانت المقاطع التي اضافها اكثر بكثير من تلك التي حذفها . ومن الاجزاء التي حذفها المترجم الاغنية التي ينشدها فبياني للملكة والتي مطلعها ما يلي :

"Quand tu dors calme et pure (٣)
Dans l'ombre sous mes yeux..."

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٣

(٢) ماري تيودور ص ٤٤

(٣) Marie Tudor p. 462

وترجمة هذا المطلع ما يلي : "عندما تنامين وتكونين هادئة صافية ،
في الظل تحت ناظري"

ولربما وجد المترجم صعوبة في ان ينقل هذه الاغنية شعرا الى العربية

فخذونا ووضع مكانها البيتين التاليين :

لا تلت من دليب وصلكم املا ان انا حاولت عنكمو بدلا
لاي حال يروهم غيرا مـسـوا قلب على نرط حبكم جبالا (١)

ولا أنزل هذا الكلام في ما يقابله في النص الفرنسي .

ونلاحظ في هذه الترجمة عيبا تنطوي عليه معظم الترجمات التي لدينا — على

تفاوت في النسبة — هو عدم الدقة في نقل المعنى الفرنسي . ففي حديث بين الرجل

المبعول وفيباني ترد العبارة التالية على لسان الرجل :

(٢) "Chose creuses que cela !"

وقد جاء في الترجمة السريية مقابل ذلك : "ولكن كل هذه المواهب لم تكن

ترضي اطماعك الاشعبية" . (٣) ومعنى العبارة الفرنسية هو التالي : يا لتلك الاشياء

الفارغة ! فالمترجم هنا يتصرف في المعنى لا عن عجز منه على فهمه لان المعنى

واضح كما يبدو . ولعل مرد ذلك الى انه وبعد الجملة التي اختارها اكثر ملائمة

للاسياق الذي اعتمده في ترجمته . وربما تكون الاشارة الى اطماع اشعب قد رافقه ،

خاصة ان مثل هذه الاشارة كثير في النص السريي . من ذلك انه يورد على لسان

جلبير البيتين التاليين لابي العلاء :

(١) ماري تيودور ص ٨

(٢) Marie Tudor p.444

(٣) ماري تيودور ص ٤٩

نعود بالله من غـوان يكن باللب مصفـسات (١)
ومن صفات النساء قدما ان لسن في الود منصفـسات

ومن ذلك البيتان التاليان لامتني ، تستشهد بهما الملكة :

اذا انت اكرمت الكريم ملكته وان انت اكرمت اللئيم تمردا (٢)
فوضع الندي في موضع السيف بالسلام فترك وضع السيف في موضع الندي

فهذه الاشارات الى التراث العربي متعمدة على ما يذاهر ولم يكن غريبا

انها كانت تستوى الجمهور الذي كانت ثقافته الاساسية الثقافة العربية . فالمرجم

يستفيد مما علق بذاكرته احيانا لينقله الى الجمهور الذي كانت لديه القدرة في

الخالب على ان يتتبع الاشارات التي ينوء بها .

وفي كلام لاورد مونتاجو "Montagu" على فبياني يقول مونتاجو:

"Le peuple ne le hait pas moins que nous. Quelle
fête dans Londres le jour de sa chute" (٣)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : " ان الشعب لا يكرهه اقل مما

نكرهه . اى عيد سيكون في لندن يوم سقوطه . " اما الياس فياض فقد ترجمه كما

يلي : " لقد بلغ الحق من الشعب على هذا المحظي مبلغا عظيما " . (٤) وهذا

الكلام لا يختلف في جوهره عما ورد في الاصل الفرنسي ولكنه لا يعد ترجمة امينة له .

ويبدو ان المترجم قد ركن الى السبولة فنقل شيئا مما قاله المؤلف دون ان يتكلف عنا

الدخول في تفاصيل الاصل .

ومن الملاحظات التي تبدي حول اسلوب الترجمة ان الياس فياض اعتمد السجع

(١) ماري تيودور ص ٩٨

(٢) المصدر نفسه ص ٩٠

(٣) Marie Tudor p.424

(٤) ماري تيودور ص ١٢

أحيانا كما في قول كلانتون "Clinton" في المنظر الاول من الفصل الاول : " اذا
كانت الملكة في قصرها تتنعم وتتمتع . فالشعب من جور عشيقها يتأوه ويتوجع... " (١)
ويتابل هذا الكلام في الاصل الفرنسي ما يلي :

"Vie joyeuse ! vie joyeuse ! Pendant que la reine rit, le
peuple pleure". (٢)

والترجمة الدقيقة لما جاء في النص الفرنسي : " يا لها من حياة سعيدة ! يا لها
من حياة سعيدة ! فبينما تضحك الملكة ، فالشعب يبكي " . من هنا يبدو ان اللمب
السجع قاد المترجم الى ان لا يكون دقيقا في نقل المعنى الاصلي .

ومن المقاطع التي يعتمد فيها المترجم على السجع المقطع التالي الذي
يستعمله بيلبير بقوله : " ميللا يا جان والبني ميني بضع لحظات . فان مرآك يخفف
عني بغيرها اجد من متاعب الحياة . أجل انني بمرآك انسى اساءات ايام رمتني
بشروها . واقضي معك اوقات تمر ولا اشعر بمرورها... " (٣)

فالمترجم ما هنا قد وقع في الصنعة والتكلف وابتمد بعض الشيء عن الاصل
الفرنسي . ولعل الجمهور المصري كان يستسيخ الاضغاء الى هذا الكلام المسجوع
متأثرا بالذوق الادبي الذي نشأ عليه .

(٤) البرج الـرائل = La Tour de Nesles

ترجم نوح انطون هذه المسرحية عن اسكندر دوسل الاب ووقع في هذه
الترجمة في معظم الاخطاء التي وقع فيها غيره من المترجمين .

(١) ماري تيودور ص ٦

(٢) Marie Tudor p.421

(٣) ماري تيودور ص ٢٨

فهو يعمد ها هنا مثلا الى حذف ما لا يروقه في الاصل الفرنسي . من ذلك

انه يحذف مشيدا بكامله نحو المشيد الاول من الفصل الثالث . ومجمل هذا

المشيد القصير انه حوار بين رينار وسيمون لا يضيف اضافة كبيرة الى احداث المسرحية .

ولعل هذا هو السبب الذي حدا **فرج انطون** الى ان يحذفه وينتقل الى المشيد

الذي يليه ، وهو مشيد له علاقة وثيقة بسير الاحداث اذ نعلم فيه ان اللوفر مقفل وهذا

امر يدعو الى كثير من التساؤلات والافتراضات ، مما يتوى عنصر التشويق في المسرحية .

ومن المقاطع التي عمد فيها فرج انطون الى الحذف مقطع على لسان

سفوازي "Savoisy" يتقرب فيه الى الملكة فيقول :

Nous ne vous perdrons pas, madame; vous serez notre
reine toujours, reine par le sang, reine par la beauté;
et voussserez toujours véritablement régente de France,
tant que notre loi, que Dieu garde & conservera des
yeux et un coeur. (١)

وقد اكتفى المترجم بأن ينقل هذا الكلام كما يلي : " انت يا سيدتي ملكة

علينا في كل حال في حضور الملك وفي غيابي " . (٢) وربما لم يشأ فرج انطون ان

يدخل في التفاصيل التي دخل فيها دوما لانها لم تكن تعني الجمهور المصري

في شي .

وتكرر في هذه الترجمة الاضافات الى الاصل . وجلها اضافات شعرية في

مطالع الفصول أو في نهاياتها أو في متونها مثال ذلك ما يرد على لسان بوريدان

"Buridan" في المشيد الخامس من الفصل الثالث :

(١) La Tour de Nesles p. 30

(٢) البنج الهائل ص ٣٧

بقدر الصعود يكون الهبوط
وكن في مكان اذا ما سقطت
فاياك والرتب العالية (١)
نهضت ورجلاك في عافية

فهذان البيتان من الشعر الحكيم الذي نثره المترجم في تضاعيف المسرحية

لأسباب تتعلق بذوق الجمهور . ومن هذه الإضافات الشعرية ما انشدته النساء في

مطلع الفصل الثاني :

قد بدا ضوء النهار	وانجلت شمس الصباح
وهي صارت في انتظار	اشتيا شمس الملاح
ليس يكفي نورها قسـو	في انيري ذا المقام (٢)
فبلا نورك انـسا	في ظلام في ظلام

وليس لهذا الشعر قيمة كبيرة ويبدو ان تكرار "شمس" و "في ظلام" قد

فرضه الوزن . غير ان هذا الشعر كان يغني ، وكان الجمهور المصري يمتزله

متأثرا بالقيم الموسيقية التي يؤديها . وقد علّق فرح انطون على هذه الناحية

في هامش في الفصل الرابع يعتذر فيه عن الركافة التي لحقت ببعض الاشعار فيقول :

" انشأ للرواية هذه الابيات والتي ترد بها مرفريت "Margueritte" عليها
حضرة الشاعر المصري المعيد الياس افندي قياض مكاتب جريدة البصير الخرا
في العاصمة . اما الابيات التي تقدمتها ومطلعها (لام فيكم) فهي من نظم
شاعر المعية السنية حضرة احمد بك شوقي صناعه مصر وبلبل القطر . وية تنم
المعرب هذه الفرصة لا ليعتذر عن قلة النظم وقلة الالمان في الرواية فانه
يرى ان الشعر والفن لا دخل لهما في هذا النوع من الرويات وحسبه حجة
على ذلك تجرد الاصل منها . ولكن الأمر الذي يريد الاعتذار عنه ضعف
كثير من المنظوم واستنداده في سياق الرواية بنسبة ابيات للشعراء الخابرين
دعت اليها العجلة ولا حاجة للدلالة عليها لظهورها بين اخواتها ظهور
الشعرات البيض في النور الاسود . . . على انه لا اكثر سوادا من غناء الملكة
مع بوريدان في ختام الفصل الثالث ومع ذلك فالعامة وكثيرون من الخاصة على
استحسانه وطلبه حتى ان جدران التياترو السياسي كادت تميد من تصفيق
الحاضرين وصراخهم عند استعادتهم هذا الغناء . وقد ذكرت تلك الابيات
وما كان من بابها مراعاة لذوق الجمهور ايضا وان كان فيها مخالفة للطبع
والوضع " (٣)

(١) البرج الواصل ص ٦٣

(٢) المصدر نفسه ص ٣١

(٣) المصدر نفسه ص ٩٤-٩٥

يتضح من هذا الكلام انه كان للجمهور تأثير كبير على المترجمين باعتراف هؤلاء انفسهم وان بالامكان ان ترد كثيرا من اللفظات التي كانت تحدث في الترجمات الى اغطارار المترجمين الى ان يراعوا ذوق الجمهور . وفرح انطون الذي يرى ان كثرة الابيات لا ضرورة لها في مسرحية كهذه ويحتج على ذلك بخلو الاصل منها قد وقع في شيء من التناقض لأنه اكثر من ايراد المقاطع الشعرية في المسرحية ومرد ذلك الى اثر الجمهور فيه كما يعترف هو نفسه . وقد حدا ذلك المترجم الى ان يدخل في مسرحيته ابياتا من الشعر العربي القديم الذي نشأ الجمهور على قراءته وحفظه . من ذلك ابيات للمتنبي ترد على لسان بوريدان هي التالية :

يحق لي البكاء على الكرام	فقد قلوا وزاد بنو اللئام
مضى جيل الكرام وجاء بديل	يرى الاحسان في فقر الزمام
يدوس يمينه ويخون عهدا	ويحسب انه عالي المقام
تساوى الناس حتى صرت اخشى	تشابههم علينا في الختام (١)
وصرت اشك فيمن اصطفيته	لسلي انه يحسن الانعام

فهذه الابيات وامثالها لم ترد في المسرحية اتفاقا وانما هي ابيات حكمية لها علاقة بالهدف الاخلاقي الذي كان يصبوا اليه المترجمون في ترجماتهم . غير ان رجوع فرح انطون الى ما علق بذاكرته مما حفظه من الادب العربي القديم اوقعه في التكلف احيانا كأن يقول على لسان سفوازي : " ما لكم تكأكم علي كتاككم على ذي جنة افرنقوا عني " (٢) . . . وأغلب الظن ان الموقف الذي كان فيه سفوازي لا يقتضي مثل هذه السبارة التي اتت نابية متكلفة في السياق الذي وردت فيه .

وبالاضافة الى ذلك كله ، فان فرح انطون لم يكن دقيقا في الترجمة في كثير من الاحيان . ففي حديث بين مرغريت وركوتيه "Gautier" مثلا تقول مرغريت متكلمة على

(١) البحر المائل ص ٦٤

(٢) المصدر نفسه ص ٨٩

فيليب "Phillipe" ، اخي كوتيه :

"Je l'aime déjà d'une partie de l'amour que j'ai pour vous"(١)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : " لقد بدأت اكن له جزءا من الحب الذي اكنه لك " . وجاء في الترجمة التي لدينا ما يلي : " وحبيب الى قلبي حبيب حبيبي " (٢) فهذه العبارة لا تؤدي المعنى المطلوب بالضبط ويحيط بها شيء من الابهام . ولعل المترجم قد اتى بها ظنا منه انما لا تغلو من الطرافة .

وفي المشهد الثالث من الفصل الاول تقول المرأة المقنعة لبوريدان :

"Parce qu'il n'ya que deux mots à dire, et qu'il y a quatres oreilles pour entendre" (٣)

وقد ترجم فرح اندلون ذلك كما يلي : " المانع رغبتي في ان لا تسمعكما الا اذنان فقط وهنا كما ترى اربع آذان " (٤) والترجمة الدقيقة هي التالية : " لأن لدى كلمتين فقط اقولكما في حين ان هناك اربع آذان تسمعكما " . ومن ذلك ايضا ان المترجم يعتمد احيانا الى الشرح حيث لا تدعو الحاجة اليه كأن يقول اورسيني "Orsini" للملكة حين تطلب اليه ان يلزم الصمت :

"Il sera sourd comme il sera muet" (٥)

فترجم فرح اندلون ذلك بقوله : " سيكون اصم ابكم لا يسمع ولا يتكلم " (٦) فعبارة " لا يسمع ولا يتكلم " اضافة نافلة لا وجوب لها . غير ان المترجم جاء بها زيادة في الايضاح .

(١) La Tour de Nesles p. 27

(٢) البرج الهائل ص ٣٣

(٣) La Tour de Nesles p. 10

(٤) البرج الهائل ص ١٢

(٥) La Tour de Nesles p. 37

(٦) البرج الهائل ص ٤٥

وفي كلام لكتوته يطلب هذا من الملكة قاتل اخيه فيقول :

(١) "Il me faut son meurtrier, Marguerite"

ومعنى ذلك ما يلي : " ينبغي ان اصل الى قاتله يا مـرغريت " .

وقد ترجم فرح انطون هذه البجعة بأبيات شعرية اربعة هي التالية :

تقتلوا اخي يا مـرغريت فرحمة	بصبا اخي وخذي له بالشار
أكون منك مكان خل صادق	وأبيت في هذا الاسى والعار
هلا بحثت مـرغريت عن اللثيم	ابن اللثيم الخائن النـسـدار (٢)
ذاك الذي قتلت يداه اخي فيايب	لأبعثن بروحه للنـسـدار

ويظهر ان المترجم ها هنا قد نقل النص شعرا وزاد عليه لأن النص في

صيفته السرية يبدو أشد تأثيرا في الجمهور لما يحركه فيه من مشاعره ويبعثه في نفسه

من الم .

ومن الهفوات التي ارتكبها فرح انطون في هذه الترجمة انه استبدل بـغليب

له بل "Philippe Le Bel" لويس له بل في المشهد الثاني من الفصل الاول

وذلك في الكلام التالي : " من منذ ساعتين يا سيدى وقد بنتهما رغبيا في مشاهدة

الملك عند دخوله الى باريز بحوكة الفخم ان لا ينفى عليك ان جلالة الملك لويس

الحاضر قادم بعد غد الى نافار ليخلف على عرش فرنسا اباه لويس له بل . (٣)

ومن الملاحظات التي تبدى حول هذه الترجمة ان فرح انطون استعمل لفظة

عامة في قول لاندري "Laundry" : " ويرغونكتب في صدر الجريدة : لا تخدم غير

(١) La Tour de Nesles p. 43

(٢) البج المائل ص ٥٠ — ٥١

(٣) المصدر نفسه ص ٨

الصالح العام وخير البلاد والحق وشرف الإنسانية... (١) ويبدو أنه لا مسوغ لاستعماله
لفظة "برضو" هنا بخاصة أن المترجم تجنب استعمال الألفاظ العامية في فصول
المسرحية جميعا .

وعلى الرغم من هذه المآخذ على ترجمة فتح انطون هذه ، فإن المترجم استطاع
أن يحافظ على روح الأصل في مواطن كثيرة من المسرحية ، والتصرف الذي الحقه بأجزاء
منها كان مقصدا في أحيان كثيرة ، دعتة إليه أسباب تتعلق غالبا بطبيعة الجمهور
المصري .

(٥) ملاحم النساء = Catherine Howard

ترجم هذه المسرحية عن دومسالا ب توفيق كتمان كما في المخطوطة التي
بين يدي . وهذه الترجمة بعيدة عن الأصل من وجوه عديدة .
يحمل توفيق كتمان هذه المسرحية في فصول ستة بينما هي في الأصل
الفرنسي خمسة فصول . ذلك أن المترجم يقسم الفصل الثاني في الأصل إلى فصلين
وليس هذا خطأ ذا بال لأن الفصل الثاني في الأصل يقسم إلى لوحتين (Tableaux) .
ونلاحظ أن المترجم يحرص على أن يستهل فصول المسرحية بأبيات من الشعر ، منها ما
هو موضوع للفناء . وكأنه بذلك يحمل على تنبيه الجمهور إلى أن الفصل قد ابتدأ
فعلا ، هذا بالإضافة إلى أن الجمهور كان يستسيح أن يستمع إلى الشعر في بدايات
الفصول . كذلك فإن المترجم قد حرص على أن يختم فصول المسرحية — ما عدا الفصل
السادس — بأبيات شعرية أيضا وكان هذا تقليدا شائعا بين المترجمين يرتبط بالفناء
في أحيان كثيرة .

ويكثر المترجم من الحذف في مواضع كثيرة من النص الفرنسي ، كأن يحذف المشاهد

الثلاثة الأولى من الفصل الأول . ولعل مراد ذلك الى ان هذه المشاهد تتضمن محاورات ومناقشات بين النبلاء والاميرة مرييت والملك هنري ، تتخللها مقاطع طويلة ، فعمد المترجم الى حذفها ظنا منه انها تسيق سياق المسرحية ، وأثران يتسجل الدخول في صلب الموضوع لأن هذا ادعى الى التور بانتباه الجمهور والعمل على تشويقه .

ومن الاجزاء التي حذفها توفيق كتمان حوار شمري على لسان كاترين تسلل فيه نفسها بمستقبل افضل وتعرض فيه احلامها وامانيها .^(١) ولعله صادف صعوبة في نقله له الى العربية شعرا فجانب ترجمته نثرا وأثران بحذفه . وحذف هذا المقطع بالذات يعد مأخذا كبيرا على المترجم لأن له دلالة هامة في المسرحية . ذلك انه يلقي أضواء على سير الاحداث ، تلك الاحداث التي ترتبط الى حد بعيد بالعوامل التي تخلق في نفس كاترين .

وفي مواطن اخرى من المسرحية عمد توفيق كتمان الى الاختصار بدلا من الحذف الكامل . من ذلك قول اتلود "Ethelwood" في المشهد الخامس من الفصل الاول مخاطبا فلنك "Fleming" :

"Pitié de toi, malheureux ! ... de toi qui, par ton imprudence, viens de briser l'espoir de toute ma vie !... pitié de toi, qui viens de tirer un voile noir sur mes jours les plus dorés ?.. Et de moi, de moi, mon Dieu ! qui donc aura pitié de moi ?" (١)

وقد جاء في الترجمة العربية ما يلي : " امد لك يد المساعدة ايها الخائن وانا من يشفق علي ايها التيس ."^(٢) لقد اعطى المترجم المعنى الاجمالي للنص وأغفل التفصيلات وربما كان أولى به الا يفعل لأنها تسهم في خلق الجو الشعوري

(١) Catherine Howard p. 236-7

(٢) مطالع النساء ص ٩

الذى اراد المؤلف ان ينقله الى الجمهور .

ومثل هذا الحذف أو الاختصار في المسرحية كثير .

كذلك فإن المترجم يضيف الى الأصل اضافات كثيرة وضع معظمها للحناء .

من ذلك البيتان التاليان :

ليس للأزمنان امان كل حيّ فنان (١)
مبدع الكون رحمنني مذهب الاشجان

ومن ذلك ايضا ما يلي :

يا ايها الملك السعيد قد فزت بالعيش الرغيد (٢)
كاترين في ثوب البها زفت اليك كما تريد

ومن الواضح ان هذا الشعر ليس من الجودة في شيء ، ولكنه كان يحنى ،

ولعل الجمهور كان يمار به ، فكان هذا حافزا للمترجم كي يضمه المسرحية . ويضاف

الى هذا الشعر المنشود ما سبق الكلام عليه من شعر يرد في مطالع الفصول ونهاياتها

وربما كان بعضه يلقي على سبيل الحناء .

ولقد اضاف المترجم احيانا بعضا للتساوير الى ما ورد في الاصل . ففي حديث

بين اتلود وتلمنك يظهر اتلود لتلمنك ان كاترين هي امرأته فيقول :

"C'est ma femme" (٣) وقد ترجم توفيق كتمان ذلك بقوله : "هي

امراتي ايها الكافر" . (٤) ولعله اراد باضافة "ايها الكافر" ان يظهر اتلود في حالة

من الغضب الشديد اعتادا منه ان هذا يكون اشد تأثيرا في الجمهور .

(١) مطالع النساء ص ٢٩

(٢) المصدر نفسه ص ٨٢

(٣) Catherine Howard p. 227

(٤) مطالع النساء ص ١٠

ويبدو ان توفيق كنعان لم يكن دقيقا حتى في المقاطع التي كان يحاول فيها

ان يلزم الاصل . ففي حوار بين كاترين واثلود مثلا تقول كاترين :

"Anne Boleyn était de petite noblesse, je crois; ce fut le roi qui la fit marquise de Pembroke, lorsqu'elle n'était encore que dame d'honneur de Catherine d'Aragon" (١)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : "اعتقد ان آن بولين كانت من صفار

النبلاء فجعلها الملك المركزية دى بيمبروك حين لم تكن سوى وصيفة شرف عند كاترين

دارغون" ، وقد جاء في ترجمة كنعان ما يلي : "وحنة بولين كانت على ظني من حسب

غامل . لا يشرفها نسب مثلي . فأعلاها الملك مقاما شامخا حتى صارت من اشرف

نساء انجلترا" . (٢) وفي هذه الترجمة تصرف في الاصل الفرنسي ربما كان السبب فيه

ان المترجم كان يقرأ النص الفرنسي احيانا ثم يحمل على صياغته بالعربية دون ان يعود

اليه او يتقيد به ، وكثيرا ما كان المترجمون يبالغون لخيالهم العنان وهم على الترجمة .

ومن الامثلة على عدم دقة الترجمة قول كاترين :

"Va ma bonne nourrice, va et laisse-moi ouvrir la porte par laquelle entrent et sortent tous mes rêves. Ethelwood viendra-t-il ce soir? Ce matin il m'a dit: "Peut être ..." (٣)

وفي ما يلي الترجمة الدقيقة لهذا القول : " اذهبي يا مرضعتي الطيبة ،

اذهبي وبعيني افتح الباب الذي تدخل منه احلامي وتخرج . هل يأتي اثلود هذا

المساء ؟ لقد قال لي هذا الصباح ، ربما اما في المخطوطة التي بين

يدي فقد جاء في ترجمة هذا النص ما يلي : " انفتح ايها الباب فمئك يدخل مفتوح

(١) Catherine Howard p. 254

(٢) مطالع النساء ص ٤٧

(٣) Catherine Howard p. 233

آمالى وخاية رجائي • انفتح ايها الباب ثمنك تدخل اسباب سعادتي وكل هنائي •
آه حدثيني يا نفس بما يخفف عني غصة بعده ونواه ••• (١) فالمرحوم ها هنا يبتعد عن
الاصل الفرنسي فيلبسه ثوبا جديدا من صنعه ويحاول ان يغير في الاسلوب الذى
اعتمده دوما ظنا منه ان اثر ذلك يكون اكبر في المشاهدين •
والامثلة على هذه التغيرات في ترجمة كتمان كثيرة جدا ويشيق المبال عن
ذكرها جميعا ويمكن القول انه من الصعب ان نجد منظرا أو مقطعا خاليا من التعريف
في هذه الترجمة كلها •

(٦) العذراء المفتونة = La Vierge Folle

مسرحية لهنرى باتاي ترجمها عباس حافظ ترجمة غير دقيقة • وكثير من المآخذ
عليها مشترك ما بينها وبين غيرها من المسرحيات التي درسناها حتى الآن • ومن
هذه المآخذ ان المترجم كثيرا ما عمد الى حذف مناظر كاملة من المسرحية أو
أجزاء من هذه المناظر أو مقاطع وعبارات متفرقة في مواضع مختلفة من هذه المسرحية •
فهو يحذف مثلا المشهد الاول من الفصل الاول وهو مشهد يدور الحوار فيه بين
سكرتير الدوق دى شيرانس "Duc de Charance" والاب رو "Père Roux"
يمهد فيه المؤلف لالتقاء الاب رو بالدوق • وربما رأى المترجم ان يحذف هذا المشهد
لأنه اراد ان يتسجل الدخول في موضوع المسرحية بأن يورد احتمالات متعددة على
لسان الاب رو وتحدو الجمهور الى ان يخمن ويتساءل ليزيد بذلك تشوقه لمعرفة المشكلة
ويتضاعف انتباهه لمتابعة الاحداث •

(١) مطاعم النساء ص ١٩

كذلك فان المترجم يحذف المشهد السادس من الفصل الاول فيضحى

المشهد الخامس من الترجمة السريية مقابلا للمشهد السابع من الاصل الفرنسي .

ويدور المشهد السادس على احاديث يتبادلها باستون "Gaston" وديان "Diane"

والدوق والدوقة . وهي احاديث ليست ذات شأن ، الا انه يظهر منها ان باستون

لا يزال جاهلا بما جرى بين ديان وارمورى ، ولهذا اهمية كبيرة في تدوير احداث

المسرحية ، بحيث تندو هذه الاحاديث ضرورة في المسرحية . ولعل المترجم

وجدها نافلة معيقة للسياق المسرحي فحذفها .

ومن المشاهد التي حذفها المترجم ايضا المشهد الاول من الفصل الرابع ،

وهو مشهد قصير يجرى الحوار فيه بين ديان وخادمة عندها . وليس له قيمة كبيرة في

تسيير الاحداث . يضاف الى هذا كله ما حذفه من اجزاء مختلفة في تضاعيف المسرحية

طلبا للاختصار وابعادا لللال .

ولا تخلو الترجمة من اضافات ادخلها عباس حافظ الى الترجمة . ففي حوار

بين الاب رو والدوق ، يسأل الاب الدوق هل باستون على علم بما حدث لديان

فيجيبه الدوق :

"Non, pas encore, pas encore. C'est hier soir que nous avons tout appris, en trouvant dans la poche du manteau tailleur de ma fille, - leur boîte à lettres ! - un mot de rendez-vous qu'il y avait glissé, car il est venu hier ici nous rendre visite, comme d'habitude. C'était un intime". (١)

وقد ترجم عباس حافظ هذا الكلام كما يلي :

"كلا . انه لا يعلم بعد . . . اننا لم نكتشف هذه الجريمة الا مساء أمس .

اذ وجدنا في جيب مسطف ابنتي وهو صندوق رسائلها كلمة تواعد بينهما اذ جاء
أمر الى زيارتنا كمادة لانه من اولياتنا المخلصين * ثم ان ديان على الرغم من
اعتصامها بالدم لم تستطع ان تنكر وقد باحت يا سيدى القسيس الى امها
بأمرها * (١) وكان من المفروض ان يقف الكلام عند "اولياتنا المخلصين" فيكون هذا
ترجمة مقبولة لما ورد في الاصل ، يستثنى من ذلك استعمال كلمة "بريمة" محل "tout"
التي تعنى "كل شيء" * وكل ما يلي "المخلصين" ليس من الاصل في شيء فيما يختص
بهذا المقطع بذاته ، اذ استفاد المترجم من كلام لاحق في الفصل نفسه فأدخله
في غير موضعه *

وفي المشهد الاول من الفصل الثاني يقول ارمورى لديان متخزلا بديا
"Oui ... tu as raison ... bonjour à tes mains ...
Je les oubliais, les pauvres chéries !" (٢)
وجاء في ترجمة هذا الكلام ما يلي : "نعم لنبدأ بيديك * مرحبا بالراحتين
المفتولتين واهلا بالكمين البحياتين * سلاما لكما ايديا اليدان العذبتان * لقد
كدت انساكما يا عزيزتي المسكينتين *... (٣) فالمترجم هنا لا يقتصر على ما ورد
في النص الفرنسي بل يزيد عليه تفصيلا يستشف منها انه تناسى الاصل وانطلق يتخزل
بديان بدوره لانه ربما وعد في تلك العبارات الغزلية ما يروق الجمهور *
ولقد وقع عباس نافظ في اخطاء تدل على انه لم يفهم النص الفرنسي احيانا *
فعندما يقوم باستون بزيارة ارمورى في مكتبه يلقي هناك فاني "Fanny" زوجة

(١) العذراء المفتونة ص ٥

(٢) La Vierge Folle p. 24

(٣) العذراء المفتونة ص ٧١

ارمورى فتقول له :

"Tiens, monsieur de charance ! Bonjour,
cher ami, comment allez-vous ? Entrez donc
je vous prie ." (١)

وجاء في النص العربي ما يلي : " آه هذا انت . سيودى شيرانس .

طالب يومك يا صديقي . كيف تريد ان تذهب تفضل يا عزيزى اني اتوسل اليك ." (٢)

لقد ترجم عباس حافض عبارة " Comment allez-vous " بـ " كيف تريد

ان تذهب " وهذه هي الترجمة الحرفية للعبارة ولا مجال لان تأخذ بها ها هنا ،

فالعبارة تعني ببساطة : " كيف حالك " واستعمالها كثير الشيوع في الفرنسية فمن الغريب

ان يسي المترجم فهديا .

وفي حديث بين الاب رو وارمورى في المشهد الثالث من الفصل الثالث

يقول الاب رو ،

"... j'ai promis que je ne prononce pas le nom
de Mme. Armaury" (٣)

فجاء في ترجمة هذا القول ما يلي :

" ولكن ماذا اعددت يا سيدى لمدام ارمورى ؟ " (٤) وكان ينبغي ان تكون

الترجمة هي التالية : " لقد وعدت الا اتفوه باسم مدام ارمورى " . وجلي ان الفرقه بعيد

ما بين الاصل والترجمة مع ان المعنى واضح جدا .

(١) La Vierge Folle p. 31

(٢) السدرا المفتونة ص ٩٨-٩٩

(٣) La Vierge Folle p. 43

(٤) السدرا المفتونة ص ١٣٣

وفي المشهد الثالث من الفصل الأول يقول الاب رومناطيا الدوقة بعد ان

عرف ما اصاب ابنتها ديان :

"Je suis confondu, navré, madame ! ..." (١)

والترجمة الدقيقة لذلك هي التالية : " انني مشوش الافكار ، آسف ،

يا سيدتي " . وقد ترجم عباس حافظ هذا الكلام كما يلي : " اني محزون يا سيدتي

محبون الفؤاد " (٢) وليس هذا ما قاله المؤلف بالضبط . والامثلة التي تظهر ان

المترجم لم يكن دقيقا في ترجمته كثيرة جدا وسأكتفي بما ذكرته منها .

لهذه الأسباب جميعا يمكن القول ان هذه الترجمة ليست ترجمة دقيقة لأن

المترجم كثيرا ما كان يتصرف في النص الفرنسي فيحذف منه ، أو يضيف اليه ، أو يحوّر

في معانيه حتى يخيل لنا في بعض الاحيان انه كان يكتب النص السري دون ان

يضع نصب عينيه ما ورد في الاصل لان بعض اللفوظات التي ارتكبها في الترجمة لا يمكن

ان يعود الى عجز عن فهم الصيغة الفرنسية للنص .

(٧) الشرف الياباني = L'Honneur Japonais

مسرحية لبول انتيلم ترجمها فؤاد سليم . وخصائص هذه الترجمة ، أو

نقائصها ، شبيهة بتلك التي مرّت معنا اثناء دراستنا المسرحيات السابقة . من ذلك ،

التفسير الذي احدثه المترجم في تقسيم فصول المسرحية . فالمسرحية في الاصل تقع

في خمسة فصول . غير ان المترجم جعلها في فصول ستة . ذلك ان الفصل الثاني في

(١) La Vierge Folle p. 10

(٢) الحذراء المفتونة ص ١٣

الأصل يقسم الى قسمين فبجعل المترجم كلا منهما فصلا مستقلا بذاته . ولكن هذا لا يعد تحريفا كبيرا في التقسيم الأصلي لأن المؤلف نفسه بنى بزأى الفصل الثاني بناء يدل على انهما اقرب الى فصلين منفصلين منهما الى بزأين في فصل واحد . فكلاهما يدور في مكان مختلف والديكور في كل منهما ليس واحدا .

ومن الملاحظات حول هذه الترجمة ان المترجم عمد الى حذف بعض المشاهد أو أجزاء منها . فهو يحذف مثلا المشهدين الاول والثاني من الفصل الاول والمشهد الثاني من الفصل السادس . فالمشهد الاول يدور بين ميا "Miya" وميتسو

"Mitsou" ونعلم فيه بقدم شخص غريب ، بينما يدور الثاني بين كينزاي "Kintzei" وميا ونعلم ان الغريب ان هو الا كينزاي نفسه متغفيا . والحق ان لذين المشهدين

اهمية في المسرحية وكان يجدر بالمترجم الا يحذفهما . فعلى قدم كينزاي يتوقف سير احداث كثيرة في المسرحية وقد بدأ الفصل الاول مبتورا بحذف هذين المشهدين .

أما المشهد الثاني من الفصل السادس — الذي يقابل المشهد الثاني من الفصل

الخامس في الأصل الفرنسي — فيتناول الخطة التي يريد يا جورو "Yagoro"

ورفاقه ان يتبصروها للقضاء على امير سنداى . وهذا المشهد ايضا يسلم في تطور

المسرحية ويرخص بإشرافها على الانتباه . ولا ريب ان حذفه يحول بين القارىء او

المتفرج وبين الألام بتفاصيل ربما كانت على جانب كبير من الاهمية .

وقد حذف المترجم ايضا مقاطع أو جملا متفرقة في انحاء المسرحية . مثال

ذلك حذفه آخر المشهد الثاني من الفصل الثالث وآخر المشهد السابع من الفصل الخامس

ولعله فعل ذلك طلبا للاختصار . غير ان حذفه بعض المقاطع أو الجمل القصيرة في

المسرحية ذو اثر ردى على الترجمة وبخاصة عندما يكون لهذا المقطع أو تلك الجملة

دلالة بعينها . فهو مثلا يحذف قول كوباياشي "Kobayashi" :
"Je vous remercie encore d'avoir bien voulu
admettre un pauvre hère comme moi dans votre
noble entreprise". (١)

ومعنى هذا القول : "اشكرك مرة أخرى لأنك قبلت مسكننا مثلي في ميمتك
النبيلة". ولهذا الكلام قيمة كبيرة في الموضع الذي ورد فيه لأنه من السوائل التي
تحت كينزاي على ان يعدل عن قراره فيما ينتج بالذهاب مع ياجورو ورتاقه . ونحن
نعلم ان نجاح ياجورو في مهمته يتعلق الى حد كبير بقبول كينزاي ان يذهب معه .
لذلك فان حذف هذا المقطع وامثاله يعد نقصا ظاهرا في الترجمة العربية .
وأما الزيادات على الاصل فقليلة اجمالا وتقتصر غالبا على كلمات قليلة فلا تبلغ في
طولها مبلغا كبيرا . ولا ريب ان هذا العيب اقل ظهورا في هذه الترجمة منه في
بعض الترجمات التي حاولت ان ادرسها في هذا البحث . فالمترجم الذي شوه الاصل
بكثرة ما حذفه منه ، حاول ان يكون دقيقا في نقل ما اختاره من هذا الاصل نفسه .
ومن الامثلة على هذه الاضافات التي ادخلها المترجم ما تنوله امرأة ياجورو
لكيرا "Kira" :

"ألم يكاشفك احد بسبب رفضنا ياجورو مع انه كان يحب ابنتنا". (٢) فلا وجود
لـ "مع انه كان يحب ابنتنا" في النص الفرنسي ، وقد استفادها المترجم من معرفته
بالاحداث المسرحية . ومنها ايضا بعض ما ورد في الكلام التالي على لسان امرأة
ياجورو نفسها :

(١) L'Honneur Japonais p. 31

(٢) الشرف الياباني ص ٢

... ولكن الفتى مع ما أوتيه من قوة الجسم وخفة الحركة ضعيف الميل الى حمل السلاح فلم يقبل ان تزوجه من ميا وهان علينا ان نتركه يذهب الى حيث لا نعلم .
وها قد مضى عليه اكثر من عام ... (١) "نالاصل خال من" وها قد مضى عليه اكثر من عام . غير ان هذه البخوة واشبابها ليست خالصة انما قليلة في هذه الترجمة .

وفي مواطن كثيرة من الترجمة نلاحظ ان المترجم لم يكن دقيقا في نقل النص الفرنسي على الرغم من انه حاول ان يلتزم الدقة في ما نقله . من ذلك ترجمته لقول

اوزاكا "Osaka" التالي مخاطبا يا جورو:

"Pourquoi ma vie va-t-elle de déception en déception?" (٢)

وقد جاء في ترجمة هذا القول ما يلي : "ولقد تحالف النعس والفشل علي حتى لم يبق لي في الحياة رياء" . (٣) في حين ان الترجمة الصحيحة هي التالية :
"لماذا تسير حياتي من انفاق الى انفاق ؟" . فالمترجم قد اعتمد نوعا من المبالغة في نقل كلام اوزاكا ولعله قصد ان يكون وقع الكلام في الجمهور اقوى مما هو عليه في الاصل .

وحاول المترجم ان يترجم الغنية التالية التي ينشد بها يا جورو ودويدي السكر:

Ah ! si j'étais une bouteille,
De saké l'on me remplirait.
Jamais son odeur ~~son~~ pareille
A mon gosier nemanquerait (٤)

ومعنى ذلك : "آه ! لو كنت زجاجة ساكي لكانوا يملأونني ولما كانت

رائحتها تفارق حلقي" . وقد جاء في الترجمة التي بين ايدينا ما يلي :

(١) الشرف الياباني ص ٢

(٢) L'Honneur Japonais p. 7

(٣) الشرف الياباني ص ٥

(٤) L'Honneur Japonais p. 21

لذة السالي للمصري	دونها اللذات طابرا
حبذا من كف بيدر	شربها سسرا وبسرا
ليتني دنيا لخمير	عصروها فيه قصير (١)
قد رثيت العيش يجرى	ما بقى لهوا وسكرا

لقد حاول المترجم ان ينقل روح الاغنية بحيث جعلها تنسجم والذوق
العربي ولكنه ابتعد بذلك بعض الشيء عن الاصل ومرد هذا الى انه اراد ان
ينقلها شعرا من بنية ، وانه اراد ان يراعي فيها ذوق الجمهور من جهة اخرى .
وفي المشهد الرابع من الفصل الثالث ينشد يا بوزو الاغنية التالية :

Sur la fleur du prunier
En ce jour printanier
Tombe la neige épaisse (٢)

أى " في هذا اليوم من ايام الربيع يسقط الثلج الكثيف على ازهار شجرة

الخوخ " فنقل المترجم ذلك على الوجه التالي :

ان في الادمسان	لذة الانسان
وما ذوا الاحزان	غير ينبت الحسان (٣)
وما نقى الفتيسان	الا الفتى السكران

وعلى انه لا شبه البتة بين النصين العربي والفرنسي . ويصود ذلك الى ان

المترجم ربما وجد صعوبة في ان ينقل الاغنية ذاتها شعرا فاستعاض عنها بأخرى
تناسب المقام .

(٨) توسكا = La Tosca (٤)

ميلودراما كتبها فكتوريان سارد ونقلها الى العربية حسن الشريف . ويبدوان

(١) الشرف الياباني ص ٢٦

(٢) L'Honneur Japonais p. 21

(٣) الشرف الياباني ص ٢٧

(٤) الصفحات الواقعة بين الصفحتين ١٦ و ٢٦ من الفصل الاول مفقودة في النسخة
التي بين يدي .

المترجم حاول أن يكون أميناً في ترجمة هذه المسرحية فأتت ترجمته مقبولة والبهنات التي وقع فيها قليلة إذا قيست بتلك التي ارتكبها بعض مترجمي المسرحيات الأخرى . فالترجم يقتصر في الحذف مثلاً على تفاصيل تتعلق برسم الديكور وعلى بعض الألفاظ أو التباير في أماكن متفرقة من النص . كذلك فإن المترجم يقتصر في زياداته على الأصل على كلمات قليلة ليس لها شأن كبير كأن يضيف إلى اسم سيماروزا "Cimaroso" لقب "الموسيقي" (١) أو أن يضيف إلى أرينتينيا "L'Argentina" لفظة "ملمى" (٢) وليس المترجم يرى في ذلك إلى مزيد من الإيضاح لكي يعرف الجمهور إلى سيماروزا وأرينتينيا .

غير أن الترجمة مع ذلك تدور بها الدقة أحياناً . فقد ورد في كلام يقرأه

أوزيب "Eusébe" في إحدى الصحف مثلاً :

"Les trois quarts des généraux, colonels, officers français de tout grade, sont captifs comme lui, ou blessés ou morts." (٣)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : " أن ثلاثة أرباع الجنرالات والكولونيلات والنباط الفرنسيين من الدرجات المختلفة هم أسرى مثله ، أو جرحى ، أو قتلى " . وقد جاء في الترجمة التي لدينا ما يلي : " أما ما تبقى من الفرنسيين فقد سقط معظمهم في ساحة القتال وذهب الباقون بين أسير وعرج " . (٤) فالمترجم لما هنا يؤدي الفكرة التي أرادها المؤلف ولكنه يتعدى بعض التفاصيل التي

(١) توسكا، الفصل الأول ص ١٤

(٢) المصدر نفسه ص ١٥

(٣) La Tosca p. 3

(٤) توسكا، الفصل الأول ص ٤

وردت في الاصل الفرنسي .

وفي المشهد الثاني من الفصل الاول ترد عبارة ^(١) "opérations militaires"
اي "العمليات الحربية" بينما هي في الترجمة التي لدينا "حوادث الحرب" ^(٢)
والفرق بين الحبارتين كبير .

وترجم المترجم العبارة التالية ^(٣) : "dans les rapports de la galanterie"
بـ "في العلاقات النسائية" ^(٤) والمقصود بها "علاقات التمييز الاجتماعي" . وترجم
تعبير ^(٥) "à la bonne heure" الذي يعني "في وقت مبكر" ^(٦)
بـ "ولله الحمد" وليس بين المعنيين اية علاقة .

وفي مطلع الفصل الرابع يقول سكاربيا : Scarpia
^(٧) "L'air de cette chambre est étouffant"
فنقل المترجم هذا الكلام على الوجه التالي : "هوا" هذه الغرفة مضائق" ^(٨)
ولفظه "مضائق" لا تؤدي المعنى الذي تؤديه لفظة "étouffant" وكان أولى
بالمترجم ان يستعمل لفظة "خناق" التي تعني بالسهولة ما تعنيه اللفظة الفرنسية .
تلك بعض الامثلة على اضطراب الترجمة احيانا ، ولكن هذه الحالات ليست من
الكثرة بحيث تجعل هذه الترجمة رديئة .

ومما يلاحظ حول هذه الترجمة ان المترجم ينقل الالفاظ احيانا كما وردت

-
- | | |
|----------------------------|-----|
| La Tosca, p. 4 | (١) |
| توسكا، الفصل الاول ، ص ٦ | (٢) |
| La Tosca p. 11 | (٣) |
| توسكا، الفصل الثاني ص ٢ | (٤) |
| La Tosca p. 15 | (٥) |
| توسكا، الفصل الثاني ، ص ١٣ | (٦) |
| La Tosca p. 25 | (٧) |
| توسكا، الفصل الرابع ص ١ | (٨) |

في النص الفرنسي . فـ "brave" ^(١) التي تعني "احسنت" هي "برافو" ^(٢) ،
وال ^(٣) "fauteuil" التي تعني كرسيًا بعينه هي "فوتيل" ^(٤) وال ^(٥) "bémol"
التي هي اصطلاح موسيقي تبقى "بيمول" ^(٦) ، وال ^(٧) "Te Deum" الذي هو
نشيد ديني بعينه يبقى "التيديوم" ^(٨) . ولعل المترجم اضطر الى ان يحتفظ
باللفظتين الاخيرتين كما وردا في الاصل لانه - في الخالب - لم يجد ما يقابلهما
بالعربية ، ولكنه لم يكن مضطرا ان يفعل الشيء نفسه بالنسبة للفظتي "برافو" و "فوتيل" .
ولعله احتفظ بهما ايضا لأن استعمالهما كان شائعا بين الجمهور المصري .
ولا تخلو الترجمة من شوائب لحقت بالاسلوب فأتى مضطرا في بعض الاحيان .
من ذلك قول انجلوتي Angelotti : "هي التي دبرت كل شيء" . . . البارحة . . .
في نهاية النهار سجان وقد استمالته اليها يدعى تربيلي" ^(٩) . فالكلام الذي يلي
"البارحة" مشوش لا يفهم منه ما يعنيه انجلوتي بالضبط اذا نذر اليه بمنزل عن
الكلام السابق له أو اللاحق به .
وتظهر ركافة الاسلوب في القول التالي : "لم ترتكب خطأ الاصل اعجاب بأشيها" ^(١٠) .

(١) La Tosca p. 21

(٢) توسكاه الفصل الثالث ص ٨

(٣) La Tosca p. 13

(٤) توسكاه الفصل الثاني ص ٨

(٥) La Tosca p. 17

(٦) توسكاه الفصل الثاني ص ٢١

(٧) La Tosca p. 10

(٨) توسكاه الفصل الاول ص ٢١

(٩) توسكاه الفصل الاول ص ٨

(١٠) توسكاه الفصل الثالث ص ١١

فاستعمال حرف الجر غالباً ، ها هنا ليس من العربية السليمة في شيء .
ويتسم الأسلوب أحياناً بالثقل والتعقيد كأن يقول ماريو "Mario" لاندبلوتي
في كلامه على داركانا يعضيان الليل فبياء ، وهي البقية الباقية من الفيلما الباقية
من الفيلما الأصلية .^(١) وربما كان بوسع المترجم ان يعبر عن هذا المعنى نفسه
بطريقة أكثر بساطة .

نستنتج مما تقدم ان هذه الترجمة لم تخل من العيوب التي صادفناها في
المسرحيات السابقة . ولكنها على الرغم من ذلك تعدّ ترجمة مقبولة اذا نحن قارنا
بينها وبين عدد من الترجمات الأخرى ؛ فالتصرف في الأصل فيها قليل ، ومحاولة
الأمانة والدقة قائمة فيها وان اخل المترجم بالالتزام بها في مواضع من المسرحية
بمعناها .

(٩) حلاق أشبيلية = Le Barbier de Séville

كوميديا ابومارشيه نقلها الى العربية حامد محمد الصيدى . وقد استطاع
المترجم في الغالب ان يحافظ على روح النص الفرنسي ، ولكنه مع ذلك اخفق أحياناً
في ان يؤدى بدقة ما هدف اليه المؤلف ووقع في عدد من الأخطاء التي كانت شائعة
في ترجمات تلك الفترة .

لقد عمد حامد محمد الصيدى الى الحذف في مواضع مختلفة من المسرحية ،
فحذف أجزاء من المناظر أو المقاطع أو الجمل ، كأن يحذف مثلاً في الفصل الأول الثاني ما
يقارب نصف المنظر الثالث عشر . ويتنصر هذا الجزء المحذوف على حوار قصير بين

(١) توسكاه الفصل الثالث ص ٢

بارتلو "Bartholo" والكونت تتخلله اغنية ينشد بها الكونت . وصهل الحوار
ان الكونت يطلب من بارتلو ان يأذن له بأن يقضي الليل عنده فيظهر بارتلو ضيقا بدالبه .
وقد يكون المترجم حذف الاغنية عجزا منه عن ترجمتها شعرا . أما فيما يختص بحذفه
جزءا من الحوار بين الكونت وبارتلو فليس هناك - على ما يبدو - ما يسوغ له ذلك .
وأما الزيادات على ما جاء في الاصل ، فقليلة بداء ، وهذه حمئة من حسنات
هذه الترجمة . وقد دعت المترجم الى هذه الزيادات احيانا ضرورات الشعر ، حين
حاول ان ينقل بعض الاغنيات شعرا .

وقد اساء المترجم فهم النص الفرنسي احيانا ، أو فهمه ولم يحسن ان يترجمه
بدقة . ففي مطلع المسرحية مثلا ، يقول الكونت متكلم على روزين :

"Il vaut mieux arriver trop tôt que de manquer
l'instant de la voir" (١)

ومعنى ذلك : " ومن الافضل ان اصل مبكرا على ان تفوتني اللحظة التي

اراه فيها " ، بينما جاء في ترجمة الصعيدى ما يلي :

" فخير لي ان اصل مبكرا الى هذا المكان من ان تفوتني لحظة واحدة لا

اراه فيها " . (٢) نقوله " من ان تفوتني لحظة واحدة لا اراها فيها " مبهم ويستشف

منه انه اذا اتى مبكرا فانه يراها لحظات عديدة ، في حين يوحي النص الفرنسي انه

يراه لحظة واحدة ، وان هو اتى مبكرا ، فكي ينتظر تلك اللحظة .

وفي مطلع الفصل الثالث يقول بارتلو :

"Quelle humeur ! quelle humeur !" (٣)

(١) Le Barbier de Séville p. 43

(٢) حلاق اشبيلية ، الفصل الاول ، ص ١

(٣) Le Barbier de Séville p. 75

أى : "ما هذا المزاج ! ما هذا المزاج !". وقد ترجم الصميدى ذلك
على النحو التالي : "ما أشدّ السأم وما أفظح الملل". (١) وليس في قول بارتلو
في الاصل ما يحدّد طبيعة مزاجه .

وفي كلام لفيجارو "Figaro" على بارتلو يقول :
"(٢) "... à genoux devant un écu, et dont il
sera facile de venir à bout, Monseigneur..."

وترجمة هذا القول هي التالية :

"انه يسجد للدرهم ونستطيع ان نصل منه الى بنيتنا". وجاء في الترجمة
التي لدينا : "يسجد للدرهم وذمته اطوع من الكاوتشوك". (٣) فجملة "ذمته اطوع من
الكاوتشوك" توحى بالمعنى الذى اراده المؤلف ، ولا ريب ان المترجم قد اوردها على
سبيل الفكاهة .

وحاول الصميدى ان ينقل شسرا بشار الاغانى التى وردت في الاصل فوفق في
ذلك احيانا كما في ترجمة المقطع التالي الذى ينشده الكونت :

**Vous l'ordonnez, je me ferai connaître.
Plus inconnu, j'osais vous adorer:
En ne nommant, que pourrais-je espérer?
N'importe, il faut obéir à son maître.** (٤)

وقد ترجم الصميدى هذا المقطع كما يلي :

أمرت بأن أبوح اليوم باسمي	سأكشف عنه ان سجع المجال
تصادى بي الفؤاد فترعت ضبا	بلا اسم وقد عز المقال
وهبني قد زلقت اليوم باسمي	امن اشوى فهلا امل ينال (٥)
كلا الأمرين سيان ولكن	مخالفة الحبيب هي المحال

(١) حلاق اشبيلية ، الفصل الثالث ، ص ١

(٢) Le Barbier de Séville, p. 53

(٣) حلاق اشبيلية، الفصل الاول ، ص ٩

(٤) Le Barbier de Séville p. 53

(٥) حلاق اشبيلية ، الفصل الاول ، ص ١٠

لقد استلزم المترجم هنا ان يؤدي المعنى الذى ورد في الاصل ،
غير ان ضرورات الشعر دفعت الى اغافة بعض الكلمات كـ " اليوم " و " ان سيج المبال " .
ويمكن ان نبدي حكما قريبا الى هذا على ترجمته للاغنيات الاخرى التي ترجم مقاطع
منها نثرا حيث لم يسعفه الشعر . ولله حذف عدد من الاغنيات للسبب نفسه .
ولا يخلو اسلوب المسرحية من الضعف احيانا كأن يقول بارتلو مثل : و كان
معتلا اليك برسالة بدلا من ان يقول ببساطة : وكان يحمل اليك رسالة . وفي
ترجمة :

"Que cela est édifiant" (٢)

... التي تعني : " ما افهم ذلك " - قال الصعيدي : " الله ما اجمل وما

افهم " (٣) فلم تأت عبارته كاملة . وجاء في ترجمة

"Est-ce qu'un homme comme vous ignore
quelque chose?" (٤)

ما يلي :

" ايجمل رجل مثلك بعض الشيء ؟ " (٥) . ف " بعض الشيء " هنا لا معنى

لها وكان ينبغي ان يحل محلها " شيئا ما " . ويظهر مثل هذا الاضطراب في التعبير

في اماكن اخرى من المسرحية دون ان يتون من الكثرة بحيث يجعل اسلوب الترجمة

ضعيفا كله .

(١) حلاق اشبيلية ، الفصل الاول ، ص ٨

(٢) Le Barbier de Séville, p66

(٣) حلاق اشبيلية ، الفصل الثاني ، ص ٩

(٤) Le Barbier de Séville p.53

(٥) حلاق اشبيلية ، الفصل الاول ، ص ٩

ومن الملاحظات المتفرقة التي تبدى حول ترجمة السعيدى ، انه نقل اسمين من أسماء الشخصيات كما وردا في الاصل نفقدا بذلك مدلولهما الفكاهي . وهذان الاسمان هما : "L'éveillé" الذى صار "ليفيه" في الترجمة العربية ، و "La jeunesse" الذى اصبح "لابنيس" . ويبنى الاسم الاول بالعربية "المستيقظ" أو "المتيقظ" بينما يعنى الثانى "الشباب" . والمضحك في الأمر ان ليفيه يثال في المسرحية نائما أو في حالة تناوب ، وان لاجينيس ، مثال النادم الناجز الضعيف .
ومن الملاحظات ان لفظة "بونسوار" ترد مرات اربعا في آخر المنظر الحادى عشر من الفصل الثالث . وقد مر معنا ما يشبه ذلك في ترجمة مسرحية "موسكا" . ولعل استعمال امثال هذه الكلمات الاجنبية الواسعة الانتشار كان امرا متعارفا بين المترجمين .

(١٠) الافريقية = L'Africaine

أوبرا لاجين سكريب ترجمها داود بركات ويوسف حبيش ، فأنت ترجمتها بحيدة جدا عن الاصل ، حتى انما كثيرا ما لم يحتفظا منه الا بالاحداث الكبرى ، فتجاوزا بذلك عن تفصيلات عديدة ، ودخلا في انحرى لا تمت الى الاصل بسبب . ويبد ان المترجمين كانا يأخذان الفكرة من النص الفرنسى ثم يعمدان الى صياغتها على نحو جديد .

تكرر في هذه الترجمة الزيادات على الاصل . من ذلك اضافة اغنية على نهاية المشهد السادس من الفصل الاول . ومطلع هذه الاغنية هو : "يا الهى اهدنا طرق الرشاد" (١) وكانت هذه الاغنية نفسها قد وردت في مكان سابق من الفصل

(١) الافريقية ص ١٧

نفسه، فكررها المترجمان لأسباب تتعلق برغبة الجمهور في الغناء • وكان ادخال الغناء في الترجمات • كما رأينا • تقاييدا شائعا بين المترجمين ، ظنا منهم انهم بذلك يراعون ذوق الجمهور • غير ان هذا لم يكن يصح دائما على ما يذهب من كلام لمحمد تيجور على عيوب آل عكاشه يقول فيه : " فتارة نراهم يخرجون الدرام والكوميدي والكونيدي دراماتيكي وطورا نراهم رجحوا الى التمثيل الغنائي وأعادوا عظة الملوك وعائدة • وكل هذا ظنا منهم ان كل ما ينفعه المنشد او يصرخ به الممثل على خشبة المسرح يعد تمثيلا يستزله الجمهور " (١) ويبدو من هذا القول ان الجمهور المصري كان يستسيغ غريبا خاصا من الغناء ولم يكن ليحارب لما كان يقدم اليه من الغناء جميعا •

وفي نقاش بين فاسكو ده غاما "Vasco De Gama" ودون بدرو "Don Pedro" يقول فاسكو : " • • • " هكذا لي قديم الزمان اجيب ذاك الجنوى الشهير خريستوف كولومب الذائع الصيت فقد نسبته عقلاء بلاده وحكامؤها الى اختلال الشعور • • • (٢) • وايسر في النص الفرنسي ذكر مباشر لخريستوف كولومب • ولعل المترجمين لم يكتفوا بالاشارة اليه بعد الجنوى الشهير خشية ان يفوت بعض المشاهديين فهم ذلك فوضعا اسمه كاملا في هذه الترجمة •

ويضيف المترجمان حوارا شعريا في ختام الفصل الاول ، مضمونه ان بعض القوم يهابون بمحاكمة فاسكو وقد سبق ان عرفنا ذلك في مكان سابق من المشهد الاخير من الفصل نفسه • فهذا الحوار اذا ليس فيه اضافة على المعلومات التي وردت في الاصل ، وانما من المرجح ان المترجمين اتيا به كي يجعلوا الفصل ينتهي بابيات من الشعر

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٠٠

(٢) الافريقية ص ١٧

وكان ذلك عادة متبعة في كثير من ترجمات تلك الفترة .

وامثال هذه الاضافات كثيرة في الترجمة ، وسأكتفي في هذا المقام بذكر ما

اوردته منها على سبيل المثال .

ولا تخلو هذه الترجمة من حذف لحق ببعض المشاهد ، بالإضافة الى الحذف

الجزئي الناتج عن التصرف في نقل مقطع أو معنى بعينه من ذلك الحذف نهاية

المشهد السادس من الفصل الأول . وهذه النهاية عبارة عن دعاء يتوجه به رئيس

مجلس الشورى والكهنة الى الله ويطلبون اليه ان يهديهم سواء السبيل . ونحن نعلم

ان رئيس مجلس الشورى والكهنة جميعا كانوا ينامسون فاسكو السدا ، ويقفون حجرة عقرة

في طريقه . فهم بذلك يمثلون الجانب القاتم في المسرحية ولحل المترجمين رأيا في

توجيههم الى الله بالدعاء ما ينبغي جوانب من شخصياتهم فحذف ما يتعلق بهذا

التوجه .

ومن الأجزاء التي حذفها المترجم برمتها نهاية المشهد السادس من الفصل

الثالث . ويدور هذا الجزء المحذوف على دعاء يبتذل فيه الهندو للاله براهما ان

ينصرف على اعدائهم المسيحيين . ولحل المترجمين حذفاه لأسباب دينية . فكأنهما

بذلك ارادا ان يتجنبوا ما يمس المنتمين الى دين سماوي . وقد ظهر هذا المنزع

عندما في أماكن أخرى من الترجمة . مثال ذلك ان نليسكو يقول في المشهد الثاني

من الفصل الثاني في كلام له على فاسكو:

"C'est un chrétien et je les deteste tous" (١)

اي : " انه مسيحي وانا اكره المسيحيين جميعا " . بينما جاء في الترجمة التي لدينا : " هذا كافر وانا اكره الكفار جميعا " . (١) فقد استبدل المترجمان كلمة "مسيحي" بكلمة "كافر" وذلك لأن الكافر وحده — في رأيهما — يمكن ان يكون موضوعا للكراهية .

ومن الملاحظات حول هذه الترجمة ان المترجمين كثيرا ما حاولا ان يترجما شعرا بعض المقاطع التي وردت في الاصل . من ذلك المقطع التالي الذي ترثى

فيه اينس "Ignés" فاسكو بعد ان اخبرها دون بدرو — خطأ — بموته :

Loin de ta patrie
Quand tu perds ta vie
Ta mort d'une amie
Fait couler les pleurs !
Amours de l'enfance,
Si chers à nos coeurs,
Rêves d'espérance,
Avec vous je meurs. (٢)

وترجمة هذا الكلام هي التالية : " عندما تموت بعيدا عن الوطن ، فان موتك يعمل

صديقتك على البكاء " . وانا الآن اموت مع حب الطفولة العزيز الى قلبي ومع آمالي

الضائعة " . وجاء في ترجمة بركات وحبيش ، ما يلي :

أيها الموت اقل نفسي هنا	بمدا شئت ظالما شملنا
فلتلك اليوم لي أنفي هنا	حيثما تذهب عن جسدي الضنى
وتساوين بدياك الحبيب	ويتع هذا اليبس ما أقسى جفاه
تطاع القلب واغتناني بلاه	نذهب الغل وأبقى لي ضواءه (٣)
ليتني قد كنت الموت فداه	فهل لي خير من السهس الكيب

(١) الافريقية ص ٢٢

(٢) L'Africaine p.4

(٣) الافريقية ص ٥

لقد أدى المترجمان الفكرة التي أدامها المؤلف، غير أنهما تصرفا فسي
التفصيلات المختلفة حتى غدا الشعر عندهما مستوحى من الأصل ولكنه لا يعدّ ترجمة
أمينه له . وينطبق ذلك على معظم الأشعار التي وردت في هذه الترجمة حيث يحدث
المترجمان تفسيراً في الأصل وفقاً لضرورات الشعر أو لذوق الجمهور .

خاتمة البحث

يستخلص من هذه الدراسة ان الاتجاه الرومنطيقي كان من اوسع الاتجاهات المسرحية انتشارا في الفترة التي يتناولها هذا البحث . وقد امتد اثر هذا الاتجاه الى الاتجاهات الاخرى التي كانت سائدة في تلك الفترة ، فكان في كثير من المسرحيات التي تلت الدراما الرومنطيقية عناصر رومنطيقية عديدة ، حتى غدا رد هجر هذه المسرحيات الى اتجاه بسينه امرا بادي السخوية . كذلك كان حظ الاتجاه الكوميدي والفودفيلي من النجاح وافرا ايضا لانه كان يلبي حاجة الجمهور الى اللهو والتسلية وان لم يكن ذا قيمة كبيرة من الوجهة الفنية .

أما فيما يتصل بخصائص الترجمة في تلك الفترة ، فان الترجمة لم تكن دائما على مستوى مقارب بين المترجمين . بل ان المترجم نفسه لم يكن في ترجماته المختلفة على المستوى ذاته . ولعل هذا التفاوت يعود الى طبيعة النص المسرحي ، أو الى تشيّد المترجم بذوق الجمهور المصري الذي كان يفرح على المترجمين في كثير من الاحيان ان يخضوا الطرف عن بعض الالتزامات الفنية في المسرحيات التي يترجمونها لكي يقدموا له ما يرضيه .

وعلى الرغم من هذا التفاوت بين هذه الترجمات ، نأيتها تتمتع بخصائص مشتركة تنطبق عليها جميعا . ولعل ابرز هذه الخصائص التصرف في الاصل الفرنسي . ويظهر هذا التصرف بمظاهر مختلفة منها ان المترجمين كانوا يترجمون المسرحيات الشعرية نثرا . ومرد ذلك في الغالب الى صعوبة ترجمة الشعر شعرا ، والى عجز الممثلين عن اداء الادوار الشعرية ، اذ كان معظم هؤلاء الممثلين هواة لم يتلقوا اصول

التمثيل على اساتذة قادرين، والى ان الجمهور المصرى - في معظمه - لم يكن قد
تثقف بثقافة مسرحية تجعله يتذوق المسرحيات الشعبية . ومن مظاهر هذا التصرف ايضا
ان المترجمين كانوا يسيرون في نهايات المسرحيات تحقيقا للحدالة الشعبية التي
يكون الاصل الفرنسي غالبا منها احيانا .

ومن هذه المظاهر اضافات المترجمين الى الاصل الفرنسي . من هذه
الاضافات اضافة المقاطع الشعبية التي كانت في الغالب مقاطع غزلية صيغ بعضها على
طريقة الموشحات الغزلية لكي تصبح اكثر ملائمة للنساء ، أو مقاطع حكمية لشعراء
مشهورين كالمتمني وابي العلاء وشوقي الذين كانت ابياتهم تستهوى الجمهور المصرى
بحكم ثقافته الشعبية .

ومن هذه المظاهر ايضا الحذف من الاصل . وقد كان هذا الحذف يحدث
لأسباب مختلفة منها ان المترجمين كانوا يرون بعض المناظر - أو المقاطع - طويلة ،
تسيق السياق المسرحي وتبعث في المتفرجين الملل ، فيحذفونها .
ومن هذه الاسباب عجز المترجمين عن ترجمة بعض المقاطع الواردة في الاصل .
ومعظم هذه المقاطع كانت مقاطع شعبية ، أو نثرية مكثلة بالتوصيلات الدقيقة التي
تحتاج ترجمتها الى قدرة ودراية .

وكان المترجمون احيانا يعمدون الى حذف بعض المقاطع لأسباب دينية ،
فكانوا يحذفون ما يمكن ان يمس شعور الجمهور الديني بسوء .
كذلك كان للناحية الاخلاقية شأن كبير في الحذف الذي لحق بأجزاء من
المسرحيات . ذلك ان الجمهور المصرى كان بالاجمال جمهورا محافظا يرى ان للاباحية

حدودا ينبغي الا تتخطاها . من هنا عمل المترجمون في كثير من الاحيان على حذف الفاظ أو عبارات فيها شيء من الاباحية أو تفيد معنى لا اخلاقيا .

ومن الملاحظات التي تبدى حول الترجمة في تلك الفترة ان المترجمين لم يحنوا عناية كبيرة بالاسلوب ، فأتى احيانا على شيء من الركاقة . وقد اعتمد بعض المترجمين السجع في بعض المواضع ، فأتى مسيقا للمسايح المسرحي وبدت فيه المنة واضحة .

غير أن بعض المترجمين كانوا يحاولون ان يعتمدوا الدقة في الترجمة ، فكانوا يعتمدون في ان يظلوا قريبين الى الاصل الفرنسي . الا انهم كثيرا ما لم يبالوا في ذلك ، لأن الترجمة في تلك الفترة لم تكن عملا فنيا فحسب ، بل كانت تنضج لعوامل متعددة ابرزها جميعا ذوق الجمهور المصري ، فكان على المترجمين ان يراعوا هذا الذوق ، فاضاروا في كثير من الاحيان الى ان يعتمدوا عن الاصل الفرنسي ، فحذفوا منه ، وزادوا عليه ، وتصرنوا فيه من وجوه مختلفة ليظلوا محتفظين برضى هذا الجمهور .

ملحق

فهرس المسرحيات المترجمة أو المقتبسة عن الفرنسية بين

١٩٠٠ و ١١٢٠ .

- (١) ابن الشعب - الكسندر دوما الاب - ترجمة فرح انطون
- (٢) الابن الخارق للدابيعة - غافو وشارني .
P. Gavault et R. Charvay: L'enfant du Miracle
- (٣) ابنة حارس الصيد . = La Fille du Garde-Chasse - ترجمة فرح انطون
- (٤) ابنة صاحب معامل الحديد = المواطن الشريفة
- (٥) ابنة الناطور = ابنة حارس الصيد
- (٦) ابي مزاحمي = Mon Père est mon Concurrent
- (٧) الأجراس - اركمان وشارتران Erkmann et Chatrian: Le Juif Polonais
- (٨) الاحدب - بول فيفال - ترجمة الياس فياض
Paul Féval: Le Bossu (dramatized from Le Petit Parisien)
- (٩) الاخلاص في الوطنية - ترجمة علي عنایت
- (١٠) ادنا - ترجمة فرح انطون
- (١١) الارث المختص = الكابورال سيمون
- (١٢) الارليزية - الفونس دوديه - ترجمة عبد الرحمن رشدي
Alphonse Daudet: L'Arlésienne
- (١٣) اشيليو أو الرجل الحديدي
- (١٤) اصحاب المعامل = المواطن الشريفة
- (١٥) الازار الراعي أو البريء المتهم
- (١٦) أم أربعة وأربعين - اوجين لابيتش - ترجمة عبد الحليم دلاور

- (١٧) الام المجرمة = البرج المائل
- (١٨) اوديب الملك - سوفوكليس ترجمة فرح انطون (من ترجمة جول لاکروا)
Sophocles: Oedipe Roi (Traduction de Jules Lacroix) الفرنسية
- (١٩) اوديب أو السر المائل - فولتير - ترجمة نجيب الحداد
Voltaire: Oedipe
- (٢٠) اولنده الحسناء ملكة بولونيا - كاتول مندیس - Catulle Mendès -
ترجمة حسن ثابت
- (٢١) الايمان - اوجين بریو - ترجمة صالح جودت
Eugène Brieux: La Foi
- (٢٢) بائعة الخبز - كرافيه دي مونتيان وج . دورني - ترجمة الياس فياض
Xavier de Montépin et J. Dornay: La Porteuse de Pain
- (٢٣) بائعة الزهور أو العاشق الاعى - ترجمة امين عطا الله
- (٢٤) برج نيل البرج المائل
- (٢٥) البرج المائل - اسكندر دومنلا الاب فرديك غيارديه - ترجمة فرح
انطون
Alexandre Dumas Père et Frédéric Gaillardet: La Tour de Nesles
- (٢٦) البريء المتهم = الازار الراعي
- (٢٧) البريئة المتهمه - ترجمة الياس فياض
- (٢٨) بريد ليون - مورو وسيرودان وديلاكور - ترجمة محمود صادق سيف
E. Moreau, P. Siraudin et A. Delacour: Le Courrier de Lyon
- (٢٩) بسلامته ما دخلش دنيا - جورج فيدو - ترجمة امين صدقي
George Feydeau: Le Bourgeon
- (٣٠) بنت الطبيعة أو حسناء كولدير - ترجمة توفيق سعيد الراجعي
- (٣١) تاييس أو فاتنة الاسكندرية - اقتباس غاليه من قصة اناتول فرانس - ترجمة
فرح انطون
Louis Gallet: Thais (d'après le roman d'Anatole France)
- (٣٢) تسبا = شهيدة الوفاء
- (٣٣) توسكا - فكتوريان ساردو - ترجمة حسن الشريف
Victorien Sardou: La Tosca

- (٣٤) جاكين أو المرأة المجدولة - الكسندر بيسون - ترجمة فؤاد سليم
Alexandre Bisson: La Femme X
- (٣٥) جان دوريه - تريستان برنار - ترجمة اسماعيل وحيي
Tristan Bernard: Jeanne Doré
- (٣٦) جرنجوار أو الشاعر المعشوق - تيودور دي بانفيل - ترجمة عزيز عيد
Théodore de Banville: Gringoire
- (٣٧) حب الوطن من الايمان - فرنسوا كوپيه - ترجمة
François Coppée - الاب جبرائيل آده
- (٣٨) حلاق أشبيلية - بومارشيه - ترجمة حامد محمد الصعيدي
E. Beaumarchais: Le Barbier de Séville
- (٣٩) الحلاق الفيلسوف = حلاق اشبيلية
- (٤٠) حياة المقامر = عيشة المقامر
- (٤١) الخداع والحب - شيلر - ترجمة نقولا فياض ونجيب الحداد (عن ترجمة
الكسندر دوما الفرنسية) Shiller; Intrigue et Amour (Traduction
d'Alexandre Dumas Père)
- (٤٢) خداع الدهر = البريئة المتهمة
- (٤٣) خلي بالك من اميلي - جورج فيدو - ترجمة امين صدقي
Georges Feydeau: Occupes-Toi d'Amélie
- (٤٤) دودان ودوران = المحامي المزيف
- (٤٥) الدوق سولانج
- (٤٦) الرجل الجهني
- (٤٧) الرجل الذي قتل - بيار فرونديه (عن قصة لكلود فارير) - ترجمة اسماعيل
شكري Pierre Frondaie: L'Homme qui Assassina (d'après un
roman de Claude Farrère).
- (٤٨) رحلة المسيو بريشون - لابيخ ومارتان - ترجمة عبد الحليم دلاور
Eugène Labiche et E. Martin: Le Voyage de Monsieur Perrichon

- (٤٩) الرداء الاحمر — اوجين بريو — ترجمة يحي محمد مسعود
Eugène Brieux: La Robe Rouge
- (٥٠) رواية الولدين الشريدين — بيير دي كورسيل — ترجمة يوسف شلحت
Pierre Decourcelle: Les Deux Gosses
وزكي حاتم
- (٥١) رواية اليتيمتين — دنري وكورمون — ترجمة سامي نوار
Dennery et Cormon: Les Deux Orphelines
- (٥٢) روزينا بائعة الطيب أو العابثة بالرجال — اقتباس فرح انطون
- (٥٣) روي بلاس — فيكتور هيغو — ترجمة نقولا رزق الله
Victor Hugo: Ruy Blas
- (٥٤) زواج باريون أو امرأتي حماتي — جورج فيدو — اقتباس محمد عبد
Georges Feydeau: Le Mariage de Barillon
القدوس
- (٥٥) الزوجة الجديدة = عواطف البنين
- (٥٦) الزوجة الطريفة = عواطف البنين
- (٥٧) الساحرة — ساردو — ترجمة فرح انطون
Victorien Sardou: La Sorcière
- (٥٨) السارق — هنري برنشتين — ترجمة حسن ثابت
Henri Bernstein: Le Voleur
- (٥٩) سجينه الديرة = ضحية الذواية
- (٦٠) السر القاتل — الكسندر دوما الاب
- (٦١) سميراميس — فولتير — ترجمة سامي نوار
- (٦٢) شارل السادس = قلعة سان جلك
- (٦٣) شارلوت = ضحية الغواية
- (٦٤) الشرف الياباني — بول انتيلم — ترجمة فؤاد سليم
Paul Anthelme: L'Honneur Japonais

- (٦٥) الشعب والقيصر — فولتير — ترجمة جورج طانوس
Voltaire: La Mort de César
- (٦٦) الشعلة — هنرى كستمايكر — ترجمة الدكتور محمد عبد السلام البندى
Henry Kistemaedker: La Flambée
- (٦٧) شقاء الابناء او مقتل الكونت ديفال — ترجمة حامد شاكرونيب
- (٦٨) الشتاء في الحب
- (٦٩) الشمس المشرقة — اقتباس سرخ باسيه عن م. لانجويل — ترجمة عباس علام
Serge Basset: Le Typhon (d'après M. Lengyel, traduction d'André Duboscq)
- (٧٠) شهيداء الوطنية — فكتوريان ساردو — ترجمة زكي مابرو
- (٧١) الشبيدة = عواطف البنين
- (٧٢) شبيدة الوفاء — فيكتور هيغو — ترجمة زكي مابرو
Victor Hugo: Angelo
- (٧٣) صاحب الرداء الاحمر = الرداء الاحمر
- (٧٤) صاحب معامل الحديد = العواطف الشريفة
- (٧٥) صوت النمير — باسيه وبورجيه — ترجمة احمد رأفت
Serge Basset et Paul Bourget: Un Cas de Conscience.
- (٧٦) ضحايا الانتقام — ترجمة طانيوس عبده
- (٧٧) ضحايا باريس = الرجل الجهنمي
- (٧٨) ضحية الفجوة — ترجمة خليل كامل
- (٧٩) ضربة مقرعة — هنيكان ودوفال — ترجمة عزيز عيد
Maurice Hennequin et Georges Duval: Le Coup de Fouet.
- (٨٠) الضمير الحي — الكسندر دوما الاب — ترجمة الياس فياض
Alexandre Dumas Père: La Conscience

- (٨١) الطلاق - سارد و ناجاك - ترجمة ميخائيل بشارة داود
Victorien Sardou et E. de Najac: Divorçon
- (٨٢) الطواف حول الأرض - جول فرن - اقتباس نجيب كنعان
Jules Verne: La Tour du Monde en 80 Jours
- (٨٣) العاشق الاعى = بائعة الزهور
- (٨٤) عبد الستار افندى - جان ايكار - اقتباس محمد تيمور
Jean Aicard: Le Père Lebonnard
- (٨٥) عبرة الابكار - ابنة حارس الصيد
- (٨٦) العشرة الطيبة - ميلهاك وهالفى - اقتباس محمد تيمور
Henri Meilhac et Ludovic Halévy - Barbe Bleue
- (٨٧) عشرين يوم في السجن - هنيكان وفيبر - ترجمة نجيب الريحاني
M. Hennequin et P. Veber: Vingt Jours à L'ombre
- (٨٨) عطيل - شكسبير - ترجمة خليل مطران (عن ترجمة جان ايكار الفرنسية)
Shakespeare: Othello (traduction de Jean Aicard)
- (٨٩) عبرة القضاة = بريسد ليون
- (٩٠) العشرة الاولى - اسكندر بيسون - ترجمة فؤاد سليم
- (٩١) العذراء المفتونة - هنرى باتاي - ترجمة عباس حافط
Henri Bataille: La Vierge Folle
- (٩٢) السرائس - بيير وولف - ترجمة اسماعيل وهبي
Pierre Wolff: Les Marionnettes
- (٩٣) الحلم المتكلم = الضمير الحي
- (٩٤) عندك حاجة تبلغ عنها - هنيكان وفيبر
M. Hennequin et P. Veber: Vous N'avez Rien à Déclarer
- (٩٥) عواطف البنين - دنرى وتارى - ترجمة الياس فياض
D'ennery et Tarbé: Martyre

- (٩٦) العواطف الشريفة - جورج أونيه - ترجمة يوسف حاتم
Georges Ohnet: Le Maître des Forges
- (٩٧) عيشة المقامر - فيكتور دوكانج - ترجمة الياس فياض
Victor Ducange : Trente Ans ou La Vie d'un Joueur
- (٩٨) غادة الكاميليا - الكسندر دوما الابن - ترجمة عبد القادر المغربي
واميل شبطيني
Alexandre Dumas Fils: La Dame aux Camélias
- (٩٩) الغرام القاتل - فولتير - ترجمة جورج طنوس
- (١٠٠) فتاة الحرية - فولتير - ترجمة جورج طنوس
- (١٠١) الضرب - بول بورجيه - ترجمة خليل مازران
Paul Bourget: L'Emigré
- (١٠٢) الفارس الاسود - الاب كاميل اليسوي - ترجمة نجيب حبيقه
Père Camille: L'Homme de la Forêt Noire
- (١٠٣) فتاة الدير = ضحية الغواية
- (١٠٤) فران البندقية - مقتبسة عن رواية سينمائية - ترجمة الياس فياض
- (١٠٥) الفرسان الثلاثة - الكسندر دوما الابن وأ. ماكيه - ترجمة ميخائيل بشاره داود
Alexandre Dumas Père et A. Maquet: La Jeunesse des Mousquetaires
- (١٠٦) فرسنجيتوركس - هنري مارتان - ترجمة وديع شديد عقل
Henri Martin: Vercingetorix
- (١٠٧) قراء باريس - نيس وبريزار - ترجمة زكي مابرو
- (١٠٨) في سبيل الوطن - هنري لافدان - ترجمة اسماعيل وهي
Henri Lavedan: Servir
- (١٠٩) القاتل أبي . القضية المشهورة
- (١١٠) قبلة في الظلام
- (١١١) القرصان
- (١١٢) قسوة الشرائع - كاتول منديس - ترجمة عباس حافظ

- (١١٣) القضاء والقدر - نوبلوك وكريسميه
ترجمة خليل مطران (عن ترجمة جول ليماتر الفرنسية)
—Knoblock and Krismet
- (١١٤) القضية المشهورة - دنري وكورمون - ترجمة الياس فياض
A. Dennery et E. Cormon: Une Cause Célèbre
- (١١٥) قلعة سان جاك - الكسندر دوما الاب - ترجمة ميخائيل بشاره داود
Alexandre Dumas Père: La Tour Saint Jacques
- (١١٦) الكابورال سيمون - دنري ودومانوار - ترجمة فؤاد سليم
A. Dennery et Ph. Dumanoir: Le Vieux Caporal
- (١١٧) كرمين - ميلهاك وهاليفي (عن قصة بروسبير ميريميه) اقتباس فرح اندلون
Meilhac et Halévy: Carmen (d'après le roman de Prosper Mérimée)
- (١١٨) كرمينتا او بائعة التفاح - اقتباس فرح اندلون
- (١١٩) الكونت دي كولانج
- (١٢٠) اللص الشريف - موريس ليبلان وف. دي كرواسيه - ترجمة دالانيوس عبده
Maurice Leblan et F. de Croisset: Arsène Lupin
- (١٢١) لويس الحادي عشر - كازيمير ديلافين - ترجمة الياس فياض
Casimir Delavigne: Louis XI
- (١٢٢) ليلة الدخلة = ليلة الزفاف
- (١٢٣) ليلة الزفاف - فيليكس غانديرا - ترجمة الياس فياض
Félix Gandera: Le Couché de la Mariée
- (١٢٤) ليلة الحرس = ليلة الزفاف
- (١٢٥) ماري تيودور - هيجو - ترجمة الياس فياض
Victor Hugo: Marie Tudor
- (١٢٦) ماري جان - دنري ومايان - ترجمة عمر عارف
A. Dennery et J. de Maillan: Marie Jeanne ou la Femme
du Peuple

- (١٢٧) مفاجات الطلاق - بيسون ومارس - ترجمة عزيز عيبد
A. Bisson et A. Mars: Les Surprises du Divorce
- (١٢٨) المتصرف بالسياد - اقتباس فوج انطون
- (١٢٩) المعجم البريء
- (١٣٠) المعامي المزيف - اوردنو وفلا بريج
Ordonneau et Valabrègue: Durand et Durand
- (١٣١) مدام سان بين - ساردو ومورو - ترجمة ميشيل ميرزا
V. Sardou et E. Moreau: Madame Sans-Gêne
- (١٣٢) المدموزيل جوزيت مراتي - غافو وشارفي
P. Gavault et R. Charvay: Mademoiselle Josette ma Femme
- (١٣٣) مدموازيل لوبلان = الشقاء في الحب
- (١٣٤) المرأة المجهولة = جاكين
- (١٣٥) المشعوز بلقنور - دنري وفورنييه
- (١٣٦) مضحك الملك - هيجو - ترجمة الياس فياض
Victor Hugo: Le Roi S'amuse
- (١٣٧) ملامع النساء أو كاترين هوار - الكسندر دوما الاب - ترجمة توفيق كحان
Alexandre Dumas Père: Catherine Howard
- (١٣٨) معارك الحياة - اوجين سو - ترجمة خليل مطران و خليل مرشاق
- (١٣٩) مخاور الجن - ترجمة نجيب اسعد جوايش ومسرحة ميشيل مرشاق
- (١٤٠) مكائد مجلس العشرة = تسبا
- (١٤١) الملك يلزو = مضحك الملك
- (١٤٢) الممثل كين - الكسندر دوما الاب - ترجمة عبد الحلیم دلاور
Alexandre Dumas Père: Kean ou Désordre et Génie
- (١٤٣) الممثلة نيوليت

(١٤٤) المهرج بلعجور = المشعوز بلعجور

(١٤٥) النائب مالير — اقتباس دي فوس وفورست عن بول لانداو
Adaptée d'après Paul Lindau par Henry de Gosse et Louis Forest

(١٤٦) نابوليون — بيير بيرتون — ترجمة الياس فياض
P. Berton: Napoléon

(١٤٧) نادي الانتحار

(١٤٨) نتيجة الرسائل — ترجمة ساي نوار

(١٤٩) النجم الآفل = غادة الكاميليا

(١٥٠) نقاش الخناجر = ماري تيودور

(١٥١) نقولا كارتر بوليس اميركا السري — ترجمة محمود صادق سيف

(١٥٢) همليت — شكسبير — خليل مطران (عن ترجمة دوما وموريس الفرنسية)
Shakespeare: Hamlet (Traduction d'Alexandre Dumas Père et Paul Meurice)

(١٥٣) ياستي ماتمشيش كده عريانه — جورج فيدو
Georges Feydeau: Mais N'te Promènes donc pas Toute Nue

المصادر العربية

- ١ - انتيلم، بول . الشرف الياباني (ترجمة فؤاد سليم) .
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة .
- ٢ - أونيه، جورج . صاحب معامل الحديد (ترجمة يوسف حاتم)
مخطوطة في متحف المسرح المصري .
- ٣ - اوردنوفلابريج . دوران ودوران مخطوطة في متحف المسرح المصري .
- ٤ - باتاي، هنري . العذراء المفتونة . (ترجمة عباس حافظ) .
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة .
- ٥ - برونو، أوجين . الايمان (ترجمة صالح جودت) ، مطبعة المعارف
بمصر ، ١٩١٤ .
- ٦ - بومارشيه . حلاق أشبيلية (ترجمة حامد محمد الصعيدى) .
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة .
- ٧ - بيسون ، الكسندر . جاكين أو المرأة المجهولة ، (ترجمة فؤاد سليم)
مخطوطة في متحف المسرح المصري .
- ٨ - تيمور محمد . العشرة الدايية . المسرح المصري ،
المطبعة السلفية بمصر ١٣٤١ هـ .
- ٩ - دنرى وتاربي . الشبيدة أو عواطف البنين (ترجمة الياس فياض) .
مطبعة غرزوزى ، الاسكندرية ١٩٠٩ .
- ١٠ - دنرى وكورمون . القضية المشهورة (ترجمة الياس فياض) .
مخطوطة في متحف المسرح المصري .
- ١١ - دوما ، الكسندر الاب :
أ - شارل السادس (ترجمة ميخائيل بشاره داود) .
مخطوطة في متحف المسرح المصري .
ب - الضمير الحي (ترجمة الياس فياض) . مخطوطة في مكتبة الدكتور
محمد يوسف نجم الخاصة .
ج - مطامع النساء أو كاترين هوار (ترجمة توفيق كنعان) . مخطوطة في
مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة .

- د - الممثل كين. (ترجمة عبد الحليم دلاور) • مخطوطة في مكتبة
الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة
- ١٢ - دوما، الكسندر الاب وغياردية، فردريك • البرج البائل •
(ترجمة فرح انداون) • لآت •
- ١٣ - دوما، الكسندر الاب وماكيه • أ • الفرسان الثلاثة •
(ترجمة ميخائيل بشاره داود) • مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد
يوسف نجم الخاصة •
- ١٤ - ديلافين، كازيمير • لويس الحادي عشر (ترجمة الياس فياض) •
مطبعة المعارف بمصر • لآت •
- ١٥ - ساردو، فيكتوريان • توسكيا • (ترجمة حسن الشريف) •
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة •
- ١٦ - ساردو، فيكتوريان ومورو، أ • مدام سان جين • (ترجمة ميشيل ميرزا) •
مخطوطة في متحف المسرح المصري •
- ١٧ - نيسرأوجين • وبرنيزار • فقر • باريس • (ترجمة زكي مابرو) •
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة •
- ١٨ - هيجو، فكتور •
أ - ماري تيودور • (ترجمة الياس فياض) • مخطوطة في مكتبة
الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة •
ب - مضحك الملك • (ترجمة الياس فياض) • مخطوطة في مكتبة
الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة •
- ١٩ - ابنة حارس الصيد • ترجمة الياس فياض •

المصادر الأجنبية

- 1 - Anthelme, Paul. L'Honneur Japonais.
L'illustration Théâtrale 1912.
- 2 - Banville, Théodore de Gringoire.
Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
- 3 - Bataille, Henri. La Vierge Folle.
Modern-Théâtre, Arthène Fayard et C^{ie}, Editeurs,
Paris, sans date.
- 4 - Beaumarchais. Le Barbier de Séville. Théâtre de
Beaumarchais, Edition Garnier Flammarion, Paris, 1965.
- 5 - Brieux, Eugène. La Robe Rouge. Théâtre Complet de
Eugène Brieux, Tome Second, Librairie P.V. Stock,
Aclamain Boutelleau et C^{ie} Editeurs, Paris, 1921.
- 6 - Daudet, Alphonse. L'Arlésienne. Librairie Alphonse
Lemerre, Paris, sans date.
- 7 - Delavigne, Casimir. Louis XI. Editions Nilson, Paris,
sans date.
- 8 - D'Ennery et Cormon. Les Deux Orphelines.
P.V. Stock, Editeur, Paris, 1918.
- 9 - Dumas, Alexandre Fils. La Dame aux Camélias. Théâtre
Complet I, Calman-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
- 10 - Dumas, Alexandre Père. Catherine Howard. Théâtre Complet
de Alexandre Dumas, IV, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris,
sans date.
- 11 - Dumas, Alexandre Père et Gaillardet, Frédéric.
La Tour de Nesles, Théâtre Complet de Alexandre Dumas,
IV, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
- 12 - Feydeau, Georges:
 - a) Mais N'Te Promène Donc Pas Toute Nue. Théâtre Complet
VIII, Le Béliet, Paris, 1955.
 - b) Le Mariage de Barillon. Théâtre Complet V, Le Béliet,
Paris, 1951.
 - c) Occupes-Toi d'Amélie. Théâtre Complet I, Le Béliet,
Paris, 1948.
- 13 - Hennequin, Maurice et Duval, Georges. Le Coup de Fouet.
P.V. Stock, Editeur, Paris, 1913.

- 14 - Hugo, Victor:
- a) Marie Tudor. Théâtre Complet II, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1964.
 - b) Le Roi S'Amuse. Théâtre Complet I. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1963.
 - c) Ruy Blas. Théâtre Complet I. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1963.
- 15 - Kistemaekers, Henry, La Flambée.
L'Illustration Théâtrale, 1913.
- 16 - Labiche, Eugène et Martin, E. Le Voyage de Monsieur Perrichon. Théâtre Complet de Eugène Labiche, II, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
- 17 - Meilhac, Henri et Halévy, Ludovic:
- a) Barbe-Bleue. Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
 - b) Carmen. Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, 1892.
- 18 - Sardou, Victorien:
- a) La Sorcière. Théâtre Complet, Tome V, Editions Albin Michel, Paris, 1935.
 - b) La Tosca. L'Illustration Théâtrale, 1909.
- 19 - Sardou, Victorien et Nijac, Emile de. Divorçons.
Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, 1883.
- 20 - Wolff, Pierre. Les Marionnettes.
L'Illustration Théâtrale, 1910.

المراجع العربية

أ - الكتب :

- ١ - تيجور ، محمد . حياتنا التمثيلية ، مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٢٢ .
- ٢ - نجم ، الدكتور محمد يوسف :
- المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤ ،
دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٧ .
- كتاب مخطوط عن المسرح المصري من ١٩٠٥ الى ١٩٢٠ .

ب - الصحف والمجلات :

- ١ - الأخبار : يوم الاحد ٣٠ مايو ١٩١٥ .
- ٢ - الأفكار :
- يوم الجمعة ٢٠ سبتمبر ١٩١٢ ، التمثيل والآداب ، نصيحة لجورج ابيض .
- يوم الخميس ٩ يناير ١٩١٣ ، المحافظة وجورج ابيض .
- يوم الاثنين ٧ سبتمبر ١٩١٤ ، التمثيل عبرة فاعتبروا يا أولي الألباب ، توقيع "مكرم بالتمثيل" .
- ٣ - المؤيد :
- يوم الاثنين ١١ يناير ١٩٠٩ ، النظرات ٣٩ ، "عواطف البنين في دار التمثيل العربي" ، بقلم مصطفى لطفي المنفلوطي .
- يوم الاثنين ٢٩ أبريل ١٩١٢ ، "فن التمثيل وجورج ابيض" ، بقلم فيليب مخلوف .
- يوم الاثنين ١٦ سبتمبر ١٩١٢ .
- يوم السبت ٢١ سبتمبر ١٩١٢ .
- يوم الثلاثاء ١٤ أبريل ١٩١٤ ، "قيصر وكليوباترا في الاوبرا الخديوية" ، بقلم م. ا. حافظ .
- يوم الثلاثاء ٢١ أبريل ١٩١٤ ، "رواية الايمان" ، بقلم م. ا. حافظ .

٤ - المحروسة :

- يوم الاثنين ١٩ ديسمبر ١٩١٠ ، "التمثيل في مصر" .
- يوم الجمعة ٧ مارس ١٩١٣ ، "التمثيل في مصر، الخطبة التي القاها سيد علي رئيس تحرير هذه الجريدة مساء امس في الحفلة

- الخيرية التي اقيمت في مسرح عباس
- يوم الاحد ١ فبراير ١٩١٤، "التمثيل السري".
- يوم الاربعاء ١ أبريل ١٩١٤، "في الاوبرا الخديوية، التمثيل العربي".
- يوم الخميس ٢ أبريل ١٩١٤، "التمثيل العربي".
- يوم الخميس ٩ أبريل ١٩١٤، "موسم التمثيل العربي في الاوبرا، تطور جديد في ذوق الجمهور، رواية روى بلاس ومؤلفها فيكتور هيجو، بقلم ف. ا. ١٠".
- يوم الثلاثاء ١٤ أبريل ١٩١٤، "موسم التمثيل العربي في الاوبرا، رواية قيصر وكليوباترا، مبادئ برنارد شو في مصر، هل قيصر في الرواية هو اللورد كروغر كما يقولون".
- يوم السبت ١٨ أبريل ١٩١٤، "موسم التمثيل السري في الاوبرا، رواية الايمان، صدى الحركة اللادينية (نتيجة ايجابية ونتيجة سلبية) بقلم ف. ا. ١٠".
- يوم السبت ٥ فبراير ١٩١٦، "خطرات، ياستي ماتمشيش كده حريانه، بقلم الراوى".
- يوم الثلاثاء ٢ أبريل ١٩١٦، "خطرات، روايات الفودفيل وهل ابطالها مستحيل، بقلم الراوى".
- يوم الثلاثاء ٢ مايو ١٩١٦.
- يوم السبت ٢٢ فبراير ١٩١٩، "التمثيل والاخلاق".

٥ - المنبر:

- يوم الخميس ٦ أبريل ١٩١٦، "مدام سان جين، كلمة في النقد، بقلم عباس حافظ".
- يوم الاحد ٧ مايو ١٩١٦، "في سبيل الوطن، بقلم عباس حافظ".
- يوم الاربعاء ١٤ أبريل ١٩١٨، "العترة الاولى".
- يوم الاحد ١١ أغسطس ١٩١٨، "على المسارح، الغناء والتمثيل".
- يوم الاربعاء ٢١ أغسطس ١٩١٨، "التمثيل".

المراجع الأجنبية

- 1- Béchar, Henri. Etude sur le Théâtre Dada et Surréaliste. Editions Gallimard, 1967.
- 2- Doisy, Marcel. Le Théâtre Français Contemporain. Editions "La Bohétie", Bruxelles, 1947.
- 3- Ginisty, Paul. Le Mélodrame. Louis-Michaud, Editeur, Paris, sans date.
- 4- Hartnoll, Phyllis. The Oxford Companion To The Theatre. Oxford University Press, London, 1951.
- 5- Howard, John Tasker. The World's Great Operas. Random House, New York, 1948.
- 6- Hugo, Victor. Cromwell (Préface). Edition Garnier - Flammarion, Paris, 1968.
- 7- Lemaître, Jules, Impressions de Théâtre. Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris, - Sixième Série, 5^e édition, 1898. - Huitième Série, 9^e édition, sans date.
- 8 - Lioure, Michel. Le Drame. Librairie Armand Colin, Paris, 1963.
- 9 - Sarcey, Francisque. Quarante Ans de Théâtre. Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris, v. 2. 1900
v. 4. 1901
v. 6. 1901
v. 7. 1902
- 10 - Serreau, Geneviève. Histoire du "Nouveau Théâtre". Collection Idées, Gallimard 1966.
- 11 - Voltz, Pierre. La Comédie. Librairie Armand Colin, Paris, 1964.